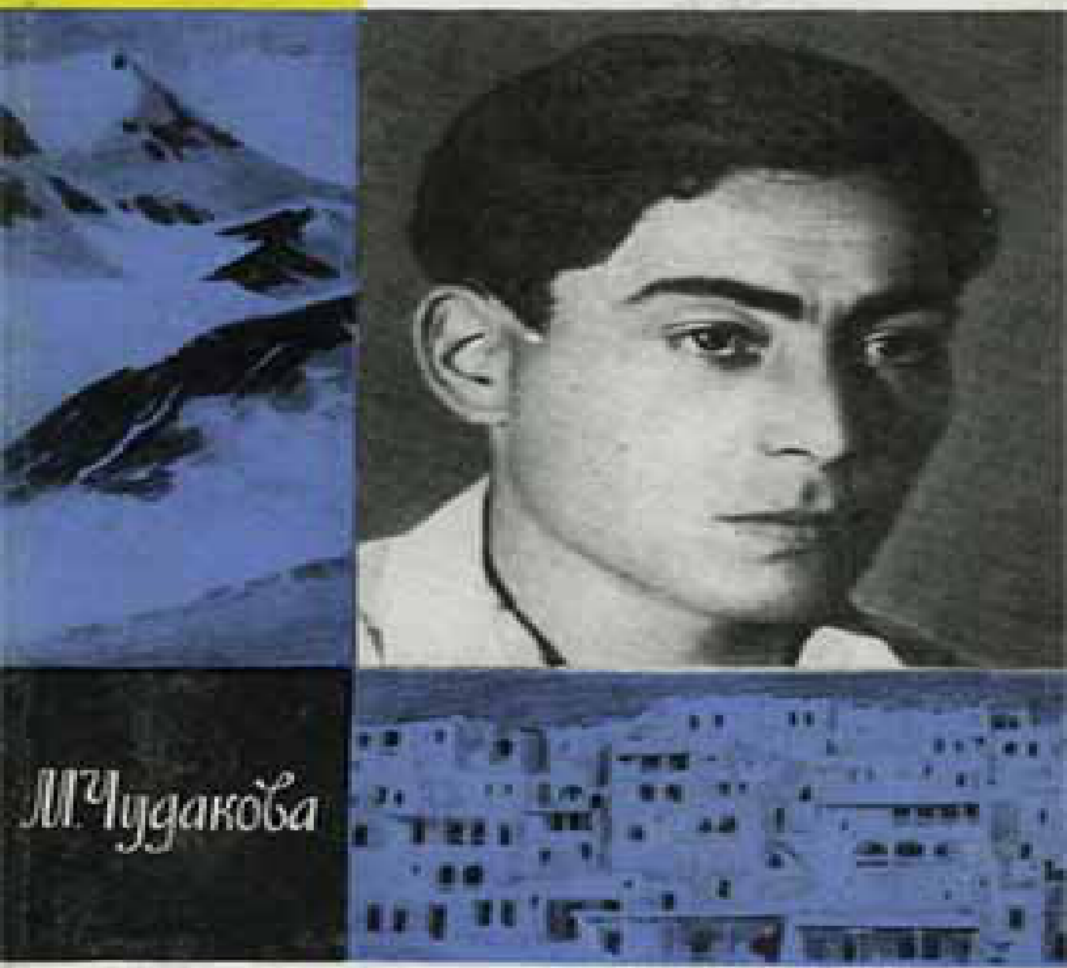
ЭФФЕНДИ КАПИЕВ



М. Чудакова

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге рассказывается о жизни и творчестве дагестанского поэта Эффенди Капиева (1909–1944 гг.). Свою литературную карьеру Э.Капиев начинает с составления сборников «Дагестанские поэты» и «Дагестанская антология», затем работает в газете «Молодой ленинец», пишет очерки и статьи о народных поэтах, переводит песни Батырая.

- М. Чудакова
  -
  - Часть первая
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - VI
  - Часть вторая
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - VI
    - VII
    - VIII
    - IX
    - X
    - XI
    - XII
    - XIII
    - XIV
    - XV
  - Часть третья
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЭФФЕНДИ КАПИЕВА
  - КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Иллюстрации
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13

М. Чудакова
ЭФФЕНДИ КАПИЕВ

Моему отцу Омару Гаджи-Курбану Хан-Магомедову

Часть первая
МОЛОДОСТЬ

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю…

Арсений Тарковский

I

Анджи-Хала — так называют Порт-Петровск сами горцы. Оттуда в Темир-Хан-Шуру ездят на тройках. Мать прижимает его к себе, натягивает папаху глубже, чтоб не сбило ветром. Он выворачивается из ее рук. Здесь Дагестан, здесь пятилетнему мужчине стыдно держаться у подола матери.

Лошади идут хорошей рысью, и желтое облако пыли и песка движется за ними, не отставая. Слева — горы.

— Горы! — кричит он.

— Какие это горы! Вот подожди, завтра будут горы…

Небо голубое, яркое, залитое светом. Желтое и голубое, желтое и голубое. Уже глаза болят от солнца, от света, а он все смотрит.

И снова горы, холмы и небо. Ни одного деревца! «Что такое? — удивляется про себя мальчик. — Куда девают они свои деревья?

Вот направо показались серые сакли.

— Халимбек-аул! — громко говорит офицер в белой шелковой черкеске, с янтарными четками в руках. Он едет на лето в Чох к родным и с самодовольствием думает о том, как вечером на очаре[1] будет играть в шахматы с друзьями и не только женщины, но и старики будут цокать языками, будут поражаться тонко выточенным из слоновой кости шахматным фигуркам.

Ветер свищет уже, кажется, отовсюду. Это Атлы-Буюн — перевал, половина пути.

Грохочет железный мост под копытами лошадей.

— Кяфир-Кумух! — тихо говорит мать, взмахивая рукою. — Безбожный Кумух! А наш Кази-Кумух — святой Кумух. (Так назвали его за то, что он первым принял мусульманство, когда в Дагестан пришли арабы.)

От Темир-Хан-Шуры, куда приехали вечером, остались в памяти овцы, смешно мотающие маленькими курдюками, бараны с невиданно длинными, перекрученными крест-накрест рогами и огромные колеса, между которыми он почти заблудился, пока мать торговалась, нанимая ат-арбу до Кази-Кумуха. Их десятки стояли тут. На одной сидела девчонка в длинном, до пят, черном платье и ела кусок арбуза с сизой от спелости мякотью.

И снова железный мост. Муселим-аул, первый аул на их пути.

Скрипит ат-арба, и все вверх, вверх идет дорога, подбирается к самому небу. Вот они, горы, красно-бурые с зеленым, залитые солнцем. Все выше ползет ат-арба, две лошади с трудом уже

тащат ее.

— Как доедем до Волчьих ворот, дальше вниз пойдет, — говорит мать.

Нижний Дженгутай — здесь кумыки живут. Верхний Дженгутай — это аварцы — храбрецы, разбойники. Ат-арба скрипит, дорога опять лезет вверх, к Кизил-Ярскому перевалу — Волчьим воротам. Восемь верст крутого подъема — и вот перевал, начинается спуск, ат-арба сама спешит под гору. Зимой тут самое опасное место — лед. Летом дело другое.

Кулецма, Урма — это тоже аварцы.

Селение Леваши — город прямо, а не селение. Почтовые лошади отдыхают у станции. Ат-арба проезжает мимо. Эффенди радуется — обогнали!

Пять верст от Левашей — и опять перевал.

Горы, которые вдали лежали так смирно, теперь сходятся прямо к нему, угрожают. Мать дремлет. Его вдруг берет тоска.

— Хаджал-Махи! — говорит, повернувшись, возница и указывает вперед, на узкое ущелье.

И от ею хриплого голоса Эффенди так же неожиданно успокаивается.

Вот и ущелье раздвинулось; дорога пошла вниз, и фруктовые сады обступили ее. Яблоки свисают прямо над головой, а рвать нельзя. Хозяин был бы — угостил, но нет хозяина, спит где-то в тени.

Только переехали через Койсу — и опять надо переезжать, по каменному мосту. И аул так называется: Таш-Копур — Каменный мост. Трехлетний мальчик целится в него камнем, что-то кричит. Не понять, что кричит. Какой народ здесь живет — неизвестно. Мать спит, возница-цудахарец поет что-то по-даргински. И опять не понять, что поет. Такая земля Дагестан — в каждом ауле свой народ и свой язык. Что говорят аварцы — маленький лакец не понимает. И даргинцев ему не понять, и лезгинов — есть и такие люди, они там живут, откуда возят сладкий виноград и абрикосы. А еще агульцы, рутульцы, табасараны… Где они все живут? Нет, никто, видно, не знал точно, где какой народ живет в Дагестане. Эффенди знал, правда, что аварцы жили на севере, лезгины на юге. А они, лакцы, — посредине Дагестана; они были, конечно, самые главные.

Койсу бежала где-то далеко внизу, в ущелье, иногда пропадая неизвестно куда. Туда, вниз, лучше было не смотреть. А справа отвесные скалы нависали почти над головой. И вот горы сошлись так близко к дороге, что раскинутые руки отца не уместились бы, наверное, между ними.

— Цудахарские ворота! — Это мать проснулась наконец. Он

сердито смотрел на нее. Всю дорогу спит! Ей дела, видно, нет, что ему страшно.

Вот и горы понемногу стали расступаться, появилось солнце.

И вот уже слева, высоко-высоко на горе — аул Карата, десять верст до Кумуха. Папаха сваливается с головы, когда смотришь на этот аул. Ай, как туда лазают люди?

Зеленый купол мечети показался вдали. Видный за несколько верст, уже тысячу лет предвещает он конец дороги утомленному путнику.

Мать поправляет платок, волнуется, привстает на арбе. Вон он, Кумух, родной дом, ее молодость.

Как часто бывает, место рождения писателя еще не установлено точно. Одни пишут, что он родился в «лакском ауле Аргаки». Такого «лакского аула» не существует, Другие утверждают, что он родился в «лакском ауле Кумух». Такой аул есть, но неизвестно, в нем ли действительно родился Капиев. Скорее всего он родился в калмыцкой станице Аргаки: так, по крайней мере, утверждают его родные сестры — по-видимому, самые осведомленные на этот счет из оставшихся в живых его родственников.

Родом из Кумуха были Айшат и Мансур — его мать и отец. В Кумухе они и поженились, а затем переехали в Аргаки. Там в 1906 году родился у них первый ребенок — дочь Умукусюм и через два года — вторая дочь, Гайбат, а через год после нее, в 1909 году, — долгожданный мальчик.

Его назвали Эффенди, что может означать «умный», «знающий» и даже «святой». Впоследствии он записал как дату своего рождения 13 марта 1909 года. Но дата эта лишь приблизительная. Точная дата его рождения неизвестна — как и почти любого дагестанца, родившегося до революции. Такие подробности никого, кроме матери, не интересовали, да и матери с годами забывали. на какой день мусульманского лунного календаря приходилось это событие да и в каком году оно было. В юношеских тетрадях Капиева сохранилась такая запись:

«Выясняю год своего рождения. Спрашиваю у матери.

— Ты родился после смерти своей бабушки через полгода. В каком году умерла бабушка, я не могу сказать, но когда лежала я после родов, помню хорошо, что отец твой принес мне виноград. Значит, это было осенью…

— Но когда же все-таки умерла бабушка?

— Наверно, в том году, когда мы продали своего осла. Я даже наверняка помню, что это было в том году.

— Хорошо, а как же узнать все-таки точнее, какой это был год? Неужели в этом году больше никаких событий не было?

— Кажется, в том году много говорили об убийстве в Шуре пристава. Да, да, это верно. Поди и спроси муллу, когда убили пристава в Шуре. Он наверняка скажет точно».

Рассказ точно такого же рода можно услышать от любого дагестанца его поколения.

Позднее у Капиевых родились еще три дочери. Семья была многодетная; биографы Капиева здесь по традиции добавляют: «и очень бедная». Это не совсем так. Старшая сестра рассказывает: «Отец Капиева вовсе не «уходил постоянно на заработки». В станице Аргаки у Мансура Капиева была маленькая мастерская золотых изделий и собственная лавка. Был, кроме того, дом в Воронцово-Николаевске — нынешнем Сальске. Дом этот Мансур сдавал в аренду армянину. Армянин держал там номера под непритязательным названием «Париж — Новый свет»…

Ведя торговые дела в местности, наполовину заселенной русскими, Мансур Капиев неплохо знал русский язык, как, впрочем, многие лакцы — жители Кумуха. Русский ученый Н. И. Кузнецов, путешествовавший в 1911 году по Дагестану, отмечал специально эту особенность аула — центра Лакии. «В Кумухе не только молодые люди, но и пожилые, и многие старики говорят по-русски, даже женщины некоторые, не исключая старых, знают хорошо наш язык. Когда мы верхом проезжали по улицам Кумуха, ребятишки приветствовали нас русскими приветствиями: «Здравствуйте, дяденька, здравствуйте, барин»…»

На сам быт жителей Кумуха это, впрочем, влияния почти не оказывало. Потому для жены Мансура Капиева Айшат, девушки из горного аула, первое время все связанное с бытом русских было до оторопи непривычным. «Когда моя мать, впервые выехав из аула, попала в русский городок, где отец тогда работал в мастерской, — писал потом Капиев, — то больше всего ее поразили здесь свиньи, пасшиеся на пустыре. Она полчаса стояла, окаменев, точно увидев черта. (Ведь в горах свинья существует лишь в ругательствах и по религии проклята, как и сатана, — откуда было бедной горянке видеть живую, хрюкающую свинью?)».

Мансур выучил жену читать и писать по-русски. Когда родился Эффенди, мать его была уже достаточно грамотна, чтобы в отсутствие мужа вести дела в лавке. Мансур часто уезжал в Ростов и присылал ей оттуда товары. Она могла не только сосчитать их, но и записать. Русский язык играл в семейном укладе Капиевых немаловажную роль.

Отец часто привозил из Ростова русские книги — обычно сказки. Их читали детям вслух отец, мать, иногда Гасан-Гусейн — их родственник, помощник отца в лавке. С ним маленький

Эффенди дружил. Вечерами надоедал ему одной и той же просьбой: «Расскажи!» Это означало: «Расскажи сказку!»

Из далекого русского города отец привозил и игрушки, которые Эффенди исправно разорял, а однажды подарил сыну игрушечную лошадку. Эффенди до изнеможения катался на ней по двору и кричал:

— Гасан-Гусейн! Ты, наверно, от радости умираешь, что у меня такой лисапед!

Зимы в степном краю стояли лютые, со снежными бурями. Мальчик боялся их, со страхом прислушивался к завываниям ветра.

Мать говорила:

— Вон буря ищет, где маленький лакец.

— Скорей скажи ей, что лакцев здесь нет! — просил Эффенди.

Снежная буря, не утихая, гуляла по непривычным для горца просторам, и порою сама мать со страхом вглядывалась во тьму за окном. Ей мерещились несчастья.

Вместе со своими детьми мать растила сироту Дамадана — родственника. Его отца убили несколько лет назад кровники. Однажды Дамадан поехал в другое село, к дяде. Дядя избил его за что-то. И мальчик пешком решил вернуться домой. «Обо всем этом мы узнали лишь на следующий день, — рассказывает Э. Капиев. — Но в эту ночь матери моей приснился отец Дамадана. Он будто вошел в саклю в черной бурке и, сев на нары, снял папаху. Голова его была свежебритая, синяя. — Айшат, — сказал он хмуро, обращаясь к матери, — почему ты не смотришь за моим сыном? Нехорошо!

Мать проснулась в страхе. И действительно, в эту ночь Дамадан, оказывается, сбился с пути и едва не погиб в снежном буране… С тех пор мать всегда чувствовала себя виноватой перед ним и всячески угождала сироте».

Дома у Капиевых говорили, конечно, по-лакски. Но все друзья были русскими — Коля и Костя Песоцкие, другие ровесники, школьные подруги сестер. На улице дети Капиевых говорили только по-русски. Да и дома, когда дети приходили со своими приятелями, родители из вежливости переходили на русский язык.

Итак, до девяти лет Эффенди жил не в дагестанском ауле, а в станице, где кругом звучала русская речь. Старшая сестра Капиева, Гайбат, вспоминает, правда, что это был «не тот русский язык», который они услышали постом в Буйнакске. Это было скорее смешанное русско-украинское наречие, характерное для тех мест. До школы дети Капиевых на таком именно языке и

говорили. «Вит-киля ты идешь?» — спрашивали они, пребывая в уверенности, что говорят на чистейшем русском языке.

Когда Эффенди было шесть лет, старшие его сестры пошли в сельскую русскую школу. Дома появились новые книги — учебники. Он хватал их, листал, вглядывался в рисунки, бежал к матери с вопросами. «Детство мое. В учебнике скелет. Мать объясняет, что это костяной человек, который живет в море. Мне страшно. Он мне часто снится, и я чувствую смутно — это смерть».

Сестер летом возили в Кумух — учить корану. Иначе отцу грозила ссора со старшим братом — по горским понятиям, вещь немыслимая. (Жену можно найти другую — брата найти нельзя.) Брат Махмуд-Гаджи получил хорошее мусульманское образование и с неудовольствием наблюдал за образом жизни семьи Мансура. Эффенди мать пожалела. «Как он будет целыми днями стоять в медресе на коленях? Он ведь у нас маленький».

Жалость ее была материнская, неосновательная. Всех мальчиков начинали учить именно с этого времени — с пяти или шести лет. С утра они уже стояли в медресе на коленях, каждый перед своим низеньким столиком из двух перекрещенных досок, на которых удобно умещалась раскрытая книга. Книга была одна — коран. Считалось — двадцать пять лет надо учиться, чтобы научиться читать и понимать все его 114 сур (глав). Два года шло только на то, чтобы выучиться арабской грамоте и заучить наизусть несколько сур на языке, так и остававшемся непонятным. Обучение не приносило муталлимам (ученикам) особой радости. Отец, передавая сына мулле, говорил:

— Мясо твое, кости мои! — что означало: бей как угодно и сколько угодно, но «не калечь, не ломай костей». Условие это добросовестно соблюдалось. Суры корана, заученные в детстве, и сейчас вспомнит и прочитает без запинки наизусть пожилой лезгин, табасаранец, лакец, часто так до сих пор и не зная смысла на всю жизнь сохранившихся в памяти строк…

Так или иначе, Эффенди учить корану не стали. Вместо этого он в Аргаки начал ходить с сестрами в русскую школу. Учитель Николай Васильевич не гнал его домой. Все уроки шестилетний Эффенди рисовал. Особенно ему нравилось рисовать портреты. Это было, заметим в скобках, занятие, в высшей степени неподходящее для дагестанского мальчика! Аллах в коране назван мусаввиром, что означает — формовщик, творец. Потому творцы изображений являлись подражателями аллаха и заслуживали наказания. Предполагалось, что на страшном суде оскорбленный аллах может приказать ваятелям и художникам вложить душу в их изделия — «а где ты возьмешь душу,

несчастный грешник!». Потому почти не осталось портретов великих деятелей и полководцев Востока, а набожные мусульмане и сейчас терпеть не могут фотографироваться.

Эффенди рисовал и слушал, о чем рассказывает учитель. Часто речь шла о дальних странах, о том, что там растет, какие водятся животные и как живут там люди. Начатки знаний каким-то способом укладывались в совсем еще детский мозг — знаний не обиходных, так сказать, прикладных, необходимых каждому в суровом горском быту и постигаемых на опыте, а иных, почерпнутых из книг. Сверстникам Эффенди, бегавшим в это самое время по улицам Кумуха, такого рода знания были еще недоступны.

Иногда в школе по вечерам показывали для всех кино — тогда еще называвшееся «туманные картины». На полотно выходили необычно одетые барышни, прохаживались странной походкой.

— Мама, мама, посмотри, как ходят, — быстро шептал он. — Как перестанут — я пойду посмотрю: может, они там сзади прячутся!

А в горных аулах кино увидели впервые едва ли не в начале тридцатых годов, и Капиев тогда уже сам наблюдал за впечатлениями людей куда более взрослых, потрясенных, как дети, неведомым зрелищем. Они громко ахали, когда на экране крупным планом появлялось лицо.

— Смотрите, — бормотал древний старик, — какие великаны жили в старину, а?.. Це-це! — И качал головой.

— «Это с помощью нечистой силы показывают кино», — рассуждал другой. — «Да, да! Если не так, то почему же тогда не могут показать они при свете, а непременно нужно, чтоб была тьма?..»

Для Эффенди эти сложные вопросы разрешились в раннем детстве. И детство это текло не совсем так и даже совсем не так, как текло бы оно, если бы мальчик жил в Нагорном Дагестане. Средний уровень русской провинциальной культуры военного времени коснулся его, влиял на него — быть может, не менее, чем местные установления того народа, к которому он принадлежал.

Два или три раза за эти годы мать брала его с собой в Кумух.

…Скрипели колеса арбы, арба клонилась на повороте, они въезжали в аул.

Все решительно было здесь иначе, чем на равнине. Горы подступали к аулу вплотную, и каменистые улочки шириною в ладонь карабкались почти отвесно вверх. Ослик с исколотым задом — его подгоняют, тыкая острой палкой, — с трудом

проходил между саклями, и казалось, можно перепрыгнуть прямо со своего дома на плоскую кровлю соседа. «Где у одного двор — там уже у другого крыша».

Возились в горячей пыли грязные аульские собаки. Старухи собирали прямо в подолы коровий помет, чтобы слепить из него круглые, как чуреки, узорные кизяки и зимними вечерами топить ими свой очаг. Опираясь на посохи, брели на кладбище старики поминать умерших. Мутными, воспаленными глазами смотрели они на каменные плиты с вязью арабских надписей — суровые мусульманские надгробья. Памятники торчали по склону стоймя, слегка наклонясь от времени, и мальчику показалось, что они, спотыкаясь, как люди, бегут с горы.

Пронзительный заунывный крик пронесся с того конца аула и замер. Еще раз, и другой раз, все жалобней и настойчивей. Молили о помощи, заклинали.

— Аллах акбар! (Аллах превелик!) — выкрикивал-пел муэдзин, призывая правоверных к молитве. Азан — так называлось это его пение. Муэдзин был слеп. Всегда выбирали для этой цели слепого — чтобы с высокого минарета не мог он подглядеть тайн дворов и террас, наглухо отгороженных от улицы.

Мужчины выходили из всех дворов, торопились к мечети. Можно было молиться и дома, и в любом месте, где застанет тебя азан, кроме могил и мест нечистых. И старик, который привез их, слез с арбы, бросил прямо на дорожную пыль свою шубу шерстью вверх, встал на нее (чтобы не коснуться случайно овечьего помета или другой какой-нибудь грязи), прошептал: «Аллах акбар», склонился, коснулся ладонями колен, опустился на колени, присел на пятки и замер надолго.

Пять ежедневных молитв обязательны для всякого взрослого и находящегося в здравом уме мусульманина. И когда молится он на заре, повернувшись лицом к югу, где последняя звезда угасает над спящим еще аулом, и холодный воздух забирается под ворот бешмета, то это называется «аль фаджр». И когда солнце накалит камни так, что воздух дрожит над саклей и над стенами двора, — то это полдневная молитва «салят аз-зухр». Когда же жар начинает спадать, а скот еще не пригнали, — это молитва «салят аль-аср». И когда солнце уходит спать в ущелье — это вечерний намаз, «салят аль-магриб». И в полной тьме или при свете луны, которая нигде не сияет так ярко, как над горами, совершает мусульманин последний намаз — «салят аль-иша».

И это еще не так много, если вспомнить, что сначала Магомет получил у аллаха предписание молиться по пятьдесят раз в день, и Магомет много раз приходил к аллаху снова, уговаривая его

сократить это невозможное для земной жизни число..

Аульские мальчишки окружили Эффенди, плясали в пыли, скалили ослепительные на смуглых, почти черных лицах зубы. На родном ему языке выкрикивали они оскорбительные слова, а один, хохоча, показывал вниз, на ущелье, — мол, спихну!

Сжав кулачки, он скатился с арбы, сбил с одного папаху, стукнул по бритой башке так, что заболели пальцы. Мать молча разняла их и повела его, еще дрожащего от обиды, к дому дяди. Оттуда уже бежали навстречу, всплескивая руками и крича, женщины и девчонки — не голоногие, как в Аргаки, а в длинных шароварах под платьями — двоюродные сестры.

Они с матерью полезли за ними по крутой улице вверх. Улица сужалась на глазах, глухая стена сбоку будто в плечо его подталкивала. И вдруг все ушли в эту стену, и они оказались во дворе. Дом был из камня, двухэтажный, они полезли по какой-то лестнице наверх. Их провели в большую комнату с низким потолком, на стене висел ковер, на нем кинжалы в серебряных ножнах. Это было ему не в новинку — у отца своего он видел еще и не такие красивые вещи.

…Больше всего ему понравилось здесь сидеть на террасе, огибавшей второй этаж. С нее была видна старая крепость на горе напротив аула. Он забывал все вокруг, представляя, как лезут по стене враги, а он сверху сталкивает их прямо в пропасть Потом его все-таки убивали и хоронили с почестями, а над головой ставили высокий камень. И в каждом ауле пели песню, вспоминая славного героя:

Высохнет земля на могиле моей,
И меня ты забудешь, моя родная мать,
Прорастет могила кладбищенской травой,
И перестанут сестры обо мне вспоминать,
И слезы высохнут у любимой жены,
И по дальним тропам разъедутся друзья,
Только ты будешь помнить обо мне, мой сын,
Пока не ляжешь рядом мертвый, как и я…[2]

Он тер глаза грязными пальцами. Это не о нем — этр уже он сам плакал. Он был и мать, и жена, и сын. Он плакал за всех.

Долго сидеть на террасе, однако же, не стоило. Аульские мальчишки весь день были заняты обычно тем, что лепили из глины небольшие шарики — турши. У каждого из них был припасен еще длинный, сплетенный из шерстяных нитей шнур — урум. Едва наступали сумерки, со всех крыш аула открывалась стрельба: мальчишки закладывали эти шарики в середину

сложенного вдвое шнура и что есть силы раскручивали такую пращу над головой, а потом выпускали один конец шнура, и шарик летел куда бог его пошлет. Только свист стоял в синеющем вечернем воздухе. Такой шарик мог угодить куда угодно, и мать поспешно уводила Эффенди с террасы, а он все оглядывался. Он завидовал. В станице ребятам и не за такое надрали бы уши, а здесь им все сходило с рук, жизнь была другая, вольная. Взрослые, например, здесь и пальцем не смели тронуть чужого ребенка — это он приметил быстро.

Аул засыпал рано Тьма стояла за окном, в сакле было душно. Мальчик не спал. Наконец из-за крепостной стены всплывала луна, и горы начинали отливать странной голубизной. Луна сияла за окном, свет ее казался прохладным, мальчик засыпал.

Он приехал в аул, когда родилась молодая луна месяца рамазана и начался мусульманский пост — ураза. День поменялся местами с ночью! С восхода до захода нельзя было ни пить, ни есть. Зато ночью никто не спал, а сидели до утра и ели. Юношам, весь день работавшим под палящим солнцем на маленьких горных полях, трудно было выдержать семнадцать-восемнадцать часов без воды. И вечером Эффенди слышал, как на соседнем дворе кто-то спрашивал с подозрением:

— Омар, что-то у тебя вид веселый — ты, верно, пил?

— Нет, как можно! — отвечал Омар, и преувеличенная святость звучала в его молодом, ломком голосе.

…В первые дни к аульской жизни привыкнуть было трудно. Дома, в Аргаки, пол был пол, на нем стояли столы и стулья. За столом ели; сестры раскладывали на нем свои книги, учили уроки.

Здесь не только не было ни столов, ни стульев, но и сам пол был как бы и не пол. Он был застелен ковром, ходить по нему разрешалось только разутому. Да по нему и не ходили вовсе. Никто не бродил взад-вперед по комнатам, не стоял у окон. Окна были у самого пола, даже ему они приходились где-то почти у живота. Глядеть в них удобно было, лишь сидя на ковре — на паласе. И все сидели на полу или лежали, опершись на локоть, а вставали, только когда входил старший.

Потом он ко всему привыкал, и, когда его увозили на арбе обратно, он все оглядывался — на дом, на крепость, на горы, которые он уже узнавал в лицо, среди которых у него уже были любимчики. И мальчишки толпой бежали за арбой, так же гримасничая, но они не грозили ему теперь, а кричали:

— Эгой, Эффенди, приезжай опять!

И от переполненности чувств он вздыхал, как взрослый.

После аула степь, расстилавшаяся вокруг, не давала ему

покоя. Ее бескрайность была как насмешка, как обман.

Однажды, когда мать вышла из дому, Эффенди уговорил сестру.

— Пойдем посмотрим — есть там, далеко, где-нибудь обрыв? Может, море там?

Море он видел однажды в Порт-Петровске.

И целый день шли они по степи к горизонту.

Их повстречал учитель, уговаривал вернуться. Эффенди был упрям, а сестра привыкла подчиняться младшему брату.

Так и шли до тех пор, пока не догнала их посланная отцом линейка.

Зимой 1918 юда из станицы Аргаки пришлось уехать навсегда.

Шла война, к станице подходили казаки. Мансура Капиева предупредили, что ему, уроженцу нездешних мест и к тому же недавно прятавшему у себя в доме от казаков неизвестного человека, придется плохо.

— Шарсей[3], собирай детей! — приказал отец, входя в дом.

Положили на бричку все перины, укутали детей в тулупы и покатили не мешкая.

(Вскоре выяснилось, что решение Мансур принял очень своевременно. Как только казаки вошли в станицу, они бросились с топорами к опустевшему дому Катаевых: «Где эти татары? Мы их дух повыведем». И пропороли оставленной в хлеву корове живот — выпал неродившийся теленок…)

Больше всех беспокоился девятилетний Эффенди — единственный мальчик в семье, защитник сестер!

— Мама, куда мы? — спрашивал он.

— Поедем, поедем отсюда, а то казаки зарежут!

— Дай кинжал, — требовал Эффенди, — я встану в дверях, буду их всех убивать!

И бричка с многодетной семьей начала колесить по степи между надвигавшимися со всех сторон фронтами. Из Аргаки поехали прямо в Сальск, потом в Грозный, где все заболели тифом и задержались в чужом городе на полгода. Жили тем, что отец носил на базар захваченный с собой товар.

Словом, на несколько сотен верст пути от Аргаки до Темир-Хан-Шуры ушел почти год.

Когда наконец доехали до города и обосновались, отец, не сумев устроить здесь свои дела, уехал в Сальск.

Они попали в Темир-Хан-Шуру в неясное время, когда войска Нажмудина Гоцинского, объявившего себя третьим имамом, уже ушли оттуда, а Советская власть туда еще не пришла, когда Махач и Уллубий Буйнакский были убиты, и их имена уже не

принадлежали живым людям, а скользили по чужим губам и скоро должны были стать именами двух городов.

Писатель С. Мстиславский так описал впоследствии смутную жизнь Темир-Хан-Шуры этих лет: «Жить было легко: в каждый дом можно было зайти не спросись, потому что от первого еще дня, когда в первый раз вошли в Шуру дружины имама, в каждом доме были чужие, приезжие люди, и хозяева забыли уже, когда их порог переступали только званые гости: во всем городе словно сняли ворота, и не стало домов и дворов, а только одна улица».

Было не до ученья. Дети бегали по улицам, осматривали большой город. В Темир-Хан-Шуре, где еще недавно была резиденция губернатора, — русских было еще больше, чем в Аргаки. Здесь дети Капиевых и выучились постепенно правильному русскому языку.

В 1920 году в Дагестане была провозглашена Советская власть. Темир-Хан-Шура стал Буйнакском, и в 1922 году в городе открылся первый в республике педагогический техникум-интернат. На следующий год Эффенди пошел туда учиться.

II

Все предметы в техникуме велись на русском языке. Преподаватели в эти годы большей частью были русские.

Общежитие для учеников интерната помещалось в молельне бывшего реального училища, на втором этаже. Учителя дежурили там по вечерам. Николай Филиппович Тарасевич, преподаватель русского языка, грозно возглашал:

— Кто идет, почему идет, куда идет?

— Эффенди идет, Капиев идет, по делам идет! Капиев не всегда оставался ночевать в интернате — только когда засиживался допоздна с друзьями за уроками. Коек не было, бросали матрас и подушку прямо на холодный пол, заворачивались в одеяло, жались плотнее друг к другу.

Часто поздно ночью собирались в кухне. Горела печь — уже готовили завтрак. Было тепло. Эффенди начинал читать глухим замогильным голосом:

— Тятя, тятя, наши сети…

У него, видимо, были явные драматические способности — его тогдашние друзья вспоминают, как их всякий раз пробирала дрожь.

В интернате было интересно. Особенно нравились ежедневные занятия спортом. Директор интерната преподавал географию. Рассказывать он умел замечательно; утверждают, что сказанное им однажды запоминалось сразу и навсегда…

Литературу преподавал В. С. Сергиенко — бывший директор реального училища. Преподавал хорошо, но литература, по воспоминаниям учеников, кончалась у него там, где начинался Маяковский.

— Да, да, да! — кричал он — Хулиган в литературе!

Это разжигало любопытство. Хотелось узнать про хулигана побольше.

К пятнадцати-шестнадцати годам Эффенди был знаком с русской литературой, пожалуй, не хуже, чем русский школьник его возраста. Были прочитаны Пушкин и Лермонтов, многое у Толстого. Капиев очень серьезно изучал русский язык — уже не как обиходный, не в том объеме, который достаточен для разговоров с однокашниками, а как язык русской литературы. И как тот язык, на котором Эффенди уже мечтает писать сам.

В техникуме для таких занятий языком были вполне подходящие условия. Все ученики, к какой бы из народностей Дагестана они ни принадлежали, ориентировались именно на русский язык. Они должны были освоить его за годы учения как

можно лучше — настолько, чтобы потом преподавать его. Русский язык звучал вокруг, о нем рассуждали, спорили о точном значении русских слов, о правильном построении фразы…

Было вполне естественно, что первые свои стихи Капиев стал писать по-русски.

Близкий друг Капиева вспоминает, как в первый же год учебы пошли они как-то в клуб профшколы. И вдруг со сцены объявили: «Сейчас выступит молодой поэт Эффенди Капиев со своими стихами!» И друзья посмотрели на Эффенди другими глазами — он поэт, оказывается, он пишет стихи…

Поэт и правда был молодой — ему было пятнадцать лет. Сохранилось много его ранних стихотворений. Пока еще это только способ приобщиться к русской культуре и к ее языку. И просто стремление высказаться, выразить как-то свое отношение к современности и к реальной обстановке жизни своих соплеменников. Он мало знал ее раньше. Он и теперь живет в городе и удален от обычных условий горской жизни.

Однако он успешно, уже осознанно накапливает впечатления от этой жизни, пытается представить ее себе и описать — пока еще в самых обобщенных чертах.

Среди немых громад в вершине над Сулаком,
Там над грозящей бездной в облаках,
Как горные орлы, хоть дико, но отважно,
Гнездятся люди на скалах.
На краю стремнины, над грохотом потока
Аул прилип, как серое гнездо,
И гордые вершины сонных минаретов
Вонзил он в небо высоко.

Стихи не лишены интереса: они беспомощные, но нельзя назвать их вялыми. В них есть наивная выразительность, как в стихах детей, и много энергии, темперамента — больше, чем может вместить версификаторская техника юного автора. Этим они похожи на ранние поэтические опыты многих его ровесников. Несколькими годами позже А. Сурков хорошо сказал об этом напоре чувств и неумении выразить их адекватно:

Мне хочется петь о простом и великом,
По-честному петь, не кривляться, не врать.
Но песня ложится напыщенным криком
В глухую, как зимняя полночь, тетрадь.

И в этом же стихотворении: «Мне хочется петь, но рука бескультурья зажала широкие крылья стиха». Капиев мог бы сказать о себе этими же словами.

Вскоре в столь удачно складывающейся судьбе юноши Капиева появились неожиданные затруднения. В ноябре 1923 года было принято решение делать ставку на тюркский (так называли в те годы азербайджанский) язык, как единый государственный язык Дагестана. (На близком к нему языке говорили кумыки; его хорошо знали — как язык межплеменного общения — народности южного Дагестана.) И преподавание в школах второй ступени решено было строить на тюркском языке. Решение это распространилось и на техникум, где учился Эффенди. В его планы это совсем не входило. И с осени 1925 года Капиев вместе со своими друзьями перешел в шестой класс школы № 1, где обучение продолжали вести на русском языке. В школе за год они прошли курс двух лет и перешли в восьмой класс.

Дома в это время дела резко ухудшились. Отец работал в Сальске. Денег, которые он присылал, не хватало. Матери пришлось пойти работать на завод, чтобы кормить остававшихся с ней детей. (Старшая дочь в это время училась в Бакинском техникуме.) «Мне было шестнадцать лет, но я был бледный, низенький, слабый, — писал через несколько лет Капиев в автобиографическом рассказе «Один взгляд», одном из самых ранних. — Старая мать моя, выбиваясь из сил, с большим трудом кормила детей. Работала она на заводе, получая три с половиной копейки за час, а в семье, кроме меня, было еще три дочери, — самой старшей шел пятнадцатый год. Жили мы в Дагестане, в городе… (Лучше не скажу — в каком!) Мать свою я видел только раз в сутки. Поздно ночью тихо приходила она домой, ни слова ни говоря, раздевалась, падала на постель и засыпала. Порою я слышал слабые стоны, и тогда мне становилось жутко, бесконечно жаль ее, сестер, себя и после этого обыкновенно, расстроенный, долго не мог заснуть. Самая старшая из сестер смотрела за домом и носила обед матери на завод. Это была худая, грубая и молчаливая девочка. Матери моей было около сорока лет, но, преждевременно поседевшая и осунувшаяся, она выглядела старухой: лицо было все в морщинах, тело одеревенело, угловатые руки широки и мозолисты. Я знаю: ее единственная цель в жизни была увидеть меня почетным и богатым. Иногда, когда у нас бывало особенно тяжело, я просил ее разрешить мне бросить ученье и поступить на какую-нибудь службу. Я просил ее, а самому так хотелось учиться, так хотелось! Но мать всегда почти сразу отвечала:

— Нет, не надо! — и, тяжело вздохнув, прибавляла: — Родненький, потерпи!

Потом она долго думала и избегала взгляда моего, чтобы нечаянно не вырвалось согласия, а порою как-то странно, вслух начинала мечтать о том, как я кончу школу, поступлю на хорошую службу…»

Труднее всего ему было бы сейчас бросить школу. Его жизнь все более тесно связывается с ней. Он проводит там не только часы уроков, но и многие вечера — преподаватели охотно остаются с ребятами и после занятий. Среди любимых учителей — Августин Петрович Скрабе. Он биолог, но с удовольствием редактирует стихи Эффенди — ведь сам он, как вспоминает его жена, «тоже мог писать стихи на любую тему и на злобу дня…». И совсем особую роль в жизни юноши Капиева и его друзей играет в эти годы художник и скульптор Михаил Иванович Чебдар. Он организовал в школе кружок, Эффенди ходил туда. Там рисовали с натуры. Явные способности Капиева к рисунку, особенно к портрету, находили здесь возможности для развития.

Летом Чебдар уезжал на Алтай, а всю зиму Капиев и его одноклассники вечерами ходили к художнику — «пить чай с яблочным повидлом» Там говорили о живописи, о цвете, Чебдар рассказывал: «Взошел на Белуху и увидел, что небо совсем черное». Капиев слушал не отрываясь Где еще он мог учиться открывать, что при ярком солнце у травы появляется темно-синий цвет? Его тянет к этому человеку. Восприимчивость Капиева вообще удивительна — он и в более поздние годы всегда умеет найти того, кто годится на роль наставника, и не скрывает своего желания почерпнуть от него все, что можно, — с ученическим пылом и настойчивостью.

Говорили и о стихах. Чебдар говорил о художественном весе каждой строки, каждого слова в стихе. «Приду в четыре», — сказала Мария. Восемь Девять. Десять», — медленно читал он и объяснял: «У большого поэта даже цифры передают напряжение чувств человека!» Эффенди сдвигал брови, волновался. Он хотел бы заставить слова служить себе так же верно!

Но само его предуготовление к творчеству должно было еще длиться долгие годы.

Пока он стремился овладеть русской культурой в самых общих ее очертаниях. Это не было, казалось бы, индивидуальной его чертой — все малые народности Союза в те годы проходили этот путь, — но люди, знавшие Капиева, хорошо запомнили его особенное, исключительно осознанное, целеустремленное отношение к изучению русского языка. Он поставил перед собой ясную и твердую задачу — овладеть русским языком в

совершенстве — ради цели, все более его захватывающей.

Остановимся же здесь. Попытаемся живо представить себе необычность этого явления — сын маленького горского народа, настойчиво готовящий себя к тому, чтобы стать русским — то есть по-русски пишущим — писателем! Современникам и особенно соплеменникам его это не могло в те годы не казаться слишком смелой и, главное, вряд ли разумной задачей.

Это и сейчас может показаться странным, несколько сомнительным. Разве так протекает становление писателя? Мы более привыкли к иным писательским биографиям. Язык, на котором предстояло потом писать, обычно давался писателю с детства, из уст матери, его не приходилось осваивать на стороне, вне отеческого дома — в школе, на улице, в библиотеке…

Напомним, что родным языком (у лакцев говорят — «материнский язык») для Капиева был все-таки лакский. Кроме того, он довольно свободно владеет тюркским языком, а значит, и кумыкским. И третий язык — русский, знакомый с детства. Именно с ним Эффенди еще мальчиком связывает свою будущность.

Не случайно эта мысль является именно уроженцу Дагестана. В этой многоязычной стране известна давняя особая роль русского языка, становившегося постепенно языком общения разных народностей Дагестана. На юге таким языком долгое время оставался тюркский, а народности северного Дагестана, особенно лакцы, часто уходившие на заработки в Россию, издавна владели именно русским языком как вторым.

Еще в 1912 году один из корреспондентов выходившей в Петербурге газеты «Заря Дагестана» замечает: «Насколько в Дагестане (здесь имеется в виду в основном южный Дагестан. — *М. Ч.*) распространен язык тюркский, настолько на Северном Кавказе роль междуплеменного языка играет русский. Который из этих языков сделается господствующим, покажет сама жизнь». И в этой же газете печатаются рассказы одного из первых прозаиков Дагестана, Саида Габиева — лакца, писавшего по-русски.

Колебания между этими двумя языками возникали и после революции: с 1923 по 1928 год тюркский язык был языком обучения в большинстве школ второй ступени. Капиев же со своими одноклассниками оказался, как мы уже видели, среди тех немногих горцев, которые начиная с 1923 года все время учились на русском языке. И только в июле 1930 года было решено ввести русский язык в программу школ первой ступени (взамен тюркского). Немного позже преподавание во всех школах, начиная с 5-го класса, уже велось на русском языке. К концу тридцатых годов русский язык стал уже не только

государственным языком, но и во многом завоевал себе функции языка повседневного общения. На нем не только выступали на собрании, не только вели документацию — на нем говорили между собой люди разных народностей, особенно молодежь. «Двуязычие» становится постепенно реальным фактом жизни Дагестана. И, забегая вперед, можно сказать, что появление прозаика Юсупа Гереева, писавшего и на кумыкском и на русском языках, а потом и Эффенди Капиева было как бы подготовлено не только их личной биографией, но и некоторыми внешними особенностями — необычным характером формирующейся в Дагестане читательской среды, складывающегося литературного общения разноязычных народностей. Словом, писатель, пишущий по-русски, был нужен тогда в Дагестане. Он должен был, кроме прочего, помочь соседствующим народностям узнать поэзию друг друга.

В Буйнакске была довольно хорошая библиотека при бывшей женской гимназии; у Веры Ивановны Лобасовой, заведовавшей этой библиотекой, Эффенди часто берет книги. Дня ему мало — он постоянно засиживается за чтением до рассвета.

— Эй, Мансур, почему ты позволяешь сыну жечь по ночам огонь? — говорили отцу соседи.

Читал он гораздо больше своих сверстников. Книги все вытесняли и все заменяли. Они были реальнее, влиятельнее всего, что его окружало.

«Из всего материального, из всех физических тел книга — предмет, внушающий человеку наибольшее доверие, — утверждает поэт. — Книга, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту, натянутому на подрамник».

Мальчик склонялся над столом, страницы книги словно притягивали его. Каждое слово обрастало множеством оттенков; среди них были и фантастические, порожденные его еще не укоренившимся, слишком «молодым» знанием языка, но наслаждаться чтением это ему не мешало. Он был творцом, соучастником. В довершение всего у него появилась привычка читать с карандашом в руках. Он подчеркивал и не совсем ясные места, и те, что приводили его в особенный восторг. Книга была у него, действительно, «на подрамнике», в работе.

В это время он, кроме русской классики, зачитывается, например, Джеком Лондоном — ничем не заменяемое чтение для мальчиков, сжигаемых честолюбивыми мыслями!

Через несколько лет ему попался в руки знакомый томик — «Сердца трех», издание двадцатых годов. Он показал его товарищу. «Можно ли поверить, — спросил Эффенди, — чтобы человек эту книгу читал трижды? И все три раза — без перерыва,

сразу после первого чтения и притом вслух!.. Это я так читал. Мне было тогда четырнадцать лет… Эту книгу я читал своему другу не отрываясь, до рассвета». На рассвете же, когда догорела свеча, он сказал: Вот увидишь, «я буду или такой пират, как здесь в книге, чтобы все знали, или буду писателем, чтобы тоже все знали».

…Так догорало его детство, занятое трудами, совершаемыми большей частью по собственному разумению, надолго лишенное руководительства умных, внимательных наставников. Детство, когда ребенок ощупью идет от книги к книге, когда мир слова ведет его, и путь этот сладок, но случаен! Куда угодно заводит этот путь в неокрепшем детстве. Он дает изобильную пищу уму и воображению, но не будем надеяться, что на этом пути сами по себе закладываются в ребенке необходимые основы нравственности. Литература сильна, но не всесильна.

Уходило, кончалось его детство, не похожее на бездумное, счастливое детство сверстников. Ничему невозможно отдаться полностью; все кажется лишь преддверием неизвестных, все время ожидаемых событий, лишь декорацией еще не разыгранной сцены. Волнение, ожидание. Поиски действия — действия с книгой, с бумагой и карандашом — заполняют все. И ни одно зрелище не кажется достойным того, чтобы задержаться, остановиться надолго. Чем прекраснее горы, осыпанные закатом, тем настойчивей непонятное желание скорей покинуть место наблюдения ради каких-то важных, но самому ему еще неведомых действий. И мальчик, сам не зная, что с ним творится, ищет повода к разлуке с этой картиной и с этой минутой. Это не разбросанность. Это крайняя сосредоточенность, еще не нашедшая своего объекта.

…Кончалось его отрочество, возбужденное мечтами о славе, окрашенное не всякому взрослому мужу доступным побуждением к осуществлению некой цели. Цель еще не вполне ясна, но побуждение крепнет, пускает корни. Для того чтобы представить все это, надо попробовать понять особое место мальчика (а уж тем более единственного сына!) в дагестанской семье, узнать о надеждах, которые на него возлагают, о которых говорят ему с детства.

Мальчика почти ничего не заставляют делать по дому (правда, в горских аулах он с шести-семи лет возится с лошадью — это главная его радость и обязанность). Все делают сестры. «Оставьте его, он мальчик!» — этот приказ родителей всегда безмолвно присутствует, кажется, в самом воздухе дагестанского

дома — неважно, дом ли это кумыка, табасаранца или лакца. Девочки готовят, убирают, таскают воду. Врата кормят в первую очередь — вместе со взрослыми мужчинами. Нагрубить брату невозможно, он второе лицо после отца. Зато когда девочки выходят с братом на улицу, они чувствуют себя в безопасности. Брат, даже если он младший, — их покровитель, защита от любого обидчика, и защита вполне реальная. Эту картину можно и сейчас увидеть в любом ауле или городе Дагестана — семилетний мальчик и сестра старше его на год или даже на два-три идут из школы. (Если брат задержался — она, конечно, ждала его, не решаясь пойти одна.) Он обнял ее за плечо, она семенит рядом в длинном платье и платке — маленькая женщина, беспечно поглядывающая вокруг, уверенная в могуществе своего брата…

Свою роль защитника брат, однако, может толковать как угодно широко. Четырнадцатилетний мальчик может прогнать домой двадцатилетнюю сестру, увидев ее на улице с парнем. И сестра уходит домой, не возразив ни слова. А мужчины остаются — выяснять отношения.

«Оставьте его, он мальчик!.. — то есть его готовят для чего-то другого, более важного, чем эти женские штучки-мучки, эти хлопоты по дому. Для войны, быть может. Или для чего-то другого, что принесет ему славу, а семье — почет и благосостояние.

Мальчик — это мальчик. Взять на руки дочь — неудобно мужчине. Но с сыном на руках он, посмеиваясь, охотно появляется на пороге своей сакли. Мальчика балуют. «Ночью просыпаюсь — рядом спит отец. Он откуда-то приехал. Он говорит, что видел странный сон: будто дерево во дворе расцвело и на нем созрели черешни. (Дерево было мое, оно было молодое, я гордился и ревниво оберегал каждый плод, которых было всего лишь считанное число.) Я сказал:

— Не может быть, пойдем посмотрим!

Встаю — правда, все дерево красное от черешен! Во дворе соседи поздравляют меня. Оказывается, отец развесил по веткам черешни, чтобы доставить мне удовольствие». Соседи смеялись бы над отцом, если б он сделал это же для дочери. (Разве что после смерти дочери отцовская любовь к ней могла выразиться внешне. «На могиле растет абрикосовое дерево. Это посадил отец. Дочь при жизни любила абрикосы». Короткая запись в блокноте Капиева говорит, быть может, как и предыдущая, о его собственном отце, у которого три дочери умерли молодыми.)

В детстве мальчика-горца предоставляют самому себе. От него ничего не требуют и пока ничего не ждут. Он растет — и

только. Никто не вмешивается в это. Он имеет право даже на каприз. Пусть плачет, кричит — детство пройдет, как болезнь, он будет мужчиной. (Это похожее на безразличие спокойствие в отношении к маленькому ребенку, к его детству может удивлять человека, незнакомого с горским бытом или отвыкшего от него.

«Ребенок не плачет, а орет без единой капли слез. И так целыми часами.

— Он болен? — говорю я.

— Нет, — отвечает отец, — он просто капризничает. В детстве и я тоже так плакал. Ничего».)

Детство терпеливо пережидают. Ждут, когда мальчик вырастет. Это ожидание как-то острее чувствовалось в доме горца, чем, скажем, в семье русского крестьянина: тут ждут — вырастет работник, кормилец. Там, в ауле, ждут — вырастет герой, джигит… Мальчик знает, чувствует это с детства. Он живет беззаботно, но к чему-то готовясь. Его силы скапливаются вокруг некой цели, тетива все натягивается. В нем растет обостренное чувство достоинства, ничем не попираемой гордости (сына не принято бить, оскорблять). Он ловит обращенные на себя ожидающие взгляды и расправляет узкие плечи подростка.

«Моя мать, когда я обижал ее своим непослушанием, в отчаянии говаривала:

— Тебя родила и растила я не для того, чтобы ты червей на моей могиле собирал. Тебя родила я, чтоб возрадоваться при жизни (здесь обычно она начинала плакать), но, видно, не суждено мне утешение на земле».

Скорей расти, добивайся успеха, принеси радость матери…

В 1928 году Капиев и его друзья окончили школу, получив таким образом незаурядное для дагестанца тех лет образование. Летом втроем поехали в Махачкалу устраиваться на работу. Жили во дворе главной сберкассы. С раннего утра ходили на берег Каспия, вечером, голодные как волки, шли на базар — там в тазу жарились требуха с картошкой. Капиев называл это: «Столовая Бедняга».

Вскоре Эффенди получил назначение в Хасавюртский район — учителем в кумыкский аул Аксай. Его лучший друг Абакар Гаджиев — он же Бекро, Бек — собирался в Ленинград, поступать во ВХУТЕМАС. В этот день они впервые в жизни сфотографировались — втроем, на одной из улочек Махачкалы. Капиев, Абакар Гаджиев и Мустафа Гаджиев (друзья, носившие к тому же одну фамилию). Они стоят — все трое в больших картузах; двое в футболках со шнуровкой на груди, Капиев — в темной рубашке, застегнутой доверху. Еще все впереди. Абакару

Гаджиеву еще и в голову не может прийти, что не художником он будет, а замечательным, подлинно одаренным агрономом и научит своих земляков разводить фруктовые сады прямо на отвесных горных склонах, не затрачивая для этого ни клочка столь дорогой, еще дедами на своих плечах принесенной из долины «ровной» земли. Открыто, доверчиво смотрит в неясное еще будущее Мустафа, даргинец из Цудахара.

Взглянем же теперь и на того, кто стоит в центре. Эффенди девятнадцать лет. Но он не просто молод — он выглядит мальчиком рядом со своими ровесниками. Судьба не плещет над ним своим белоснежным крылом. Через несколько дней его ждет трудная и небогатая радостями жизнь в глухом ауле, куда он едет учителем.

Но когда внимательно всмотришься в глаза юноши, в упор взирающие на нас, замечаешь вдруг непреклонную решительность в этом почти детском взгляде. За ней — то редкостное единство цели, которое, когда оно овладеет жизнью человека, прорезает все случайности, превозмогает все отклонения, пробивая себе дорогу с неукоснительным упорством.

Мы позволим себе сказать — чело его помечено некой печатью. Он, несомненно, принадлежит к тем редким натурам, которые достигают своей цели в ста случаях из ста — и только смерть есть то единственное препятствие, которое в силах остановить нетерпеливый их бег.

Не обязательно речь идет о тех, кого называют избранниками богов, — они могут оказаться и избранниками дьявола, и каких-нибудь более мелких демонов. Этих счастливчиков — назовем их пока условно так — легко распознать в любой толпе людей, большинство из которых легко отклоняется от своих путей случайными течениями — неожиданными или ожидаемыми помехами, вырастающими тут же, под их оробевшим взглядом, в неодолимые препятствия.

И людей смутно оскорбляет то безразличие к мелким и повседневным препятствиям, которое ясно написано прямо на лбу этих немногих и легко читается каждым. (Хорошо еще, если счастливчики выучиваются со временем скрывать это свойство или хотя бы смягчать его дразнящее действие!) Труднее всего, оказывается, простить то свободное и уверенное обращение *со* своей собственной жизнью, которое так откровенно доступно этим немногим, пока ломающее спину несчастье не встанет на их пути. Несомненно, гораздо привычнее верить в то, что жизнь все равно повернет по-своему, и жить в ожидании новых и наконец-то доподлинно неодолимых препятствий.

Нет, повторю снова, я не готовлю читателя к тому, чтобы

назвать этих немногих божьими избранниками. Их собственный суд над собой может оказаться со временем много беспощаднее суда всех тех, мимо кого они прошли в свое время, не заметив их в чем-то, быть может, и справедливого осуждения, — прошли, откровенно, раздражающе поглощенные своей собственной жизнью.

Но оставим пока в стороне эти слишком тонкие и невыясненные обстоятельства. Перед нами юноша, почти мальчик. Дорога, раскрывающаяся под его ногами, далее теряется в тумане. Только он один предчувствует ее, но и он, разумеется, не знает, какой она окажется неровной.

Нет ничего легче, как, глядя на жизнь своего героя ретроспективно, рассуждать о чувствах юноши-мальчика. Мы знаем и середину и конец его пути, а он не знает. Нам грозит опасность навязать ему свое знание.

Но свидетельства современников, его письма, его дневники… Его взгляд, наконец, который трудно истолковать иначе…

И мы берем на себя смелость утверждать — да, он знает.

Он знает: все сбудется как по-писаному, он станет писателем.

III

Он уехал в кумыкский аул Аксай, и с первых же дней ему открылась такая страшная жизнь, о которой раньше он мог, пожалуй, разве что подозревать, разве что догадываться по рассказам старших.

Семейные отношения горцев, резкая граница, разделяющая жизнь мужчин и женщин, — все это впервые явилось ему здесь с такой наглядностью, с испугавшими его подробностями. До этого он никогда подолгу в ауле не жил, а отдельные разрозненные впечатления детства и юности не могли, конечно, его, лакца, поразить так, как поразили они, например, уже упоминавшегося нами наблюдательного и, главное, впервые столкнувшегося с этой жизнью русского ученого-путешественника Н. И. Кузнецова.

«Это было в Рутуле, — описывал ученый. — Каждый вечер, перед закатом солнца, сидели мы на высоком балконе Ахмед-бековского дома и пили чай. И в это время могли мы наблюдать следующую вечернюю деревенскую картину: с поля, с гор, по большой дороге возвращались домой в аул стада овец, ишаков разных мастей и оттенков; а из аула по той же дороге шли за водой, большею частью группами, реже поодиночке или попарно, женщины и девушки аула с большими кувшинами за спиною.

…И из богатой семьи, и из бедной — все идут за водой. Но никто на них не обращает внимания, как никто не обращает особого внимания на проходящее стадо ишаков, и они точно так же не обращают никакого внимания ни на кого — ни на встречных мужчин, ни на сидящих на балконе их начальника лиц. Как будто бы они составляют совершенно особый психический мир, которому так же мало дела до других людей, как проходящим по этой же дороге баранам или ослам. Все эти женщины идут с покрытыми большими платками головами. Лицо у них не закрыто, и при встрече с мужчиной они лишь слегка отвернутся, либо опустят глаза в землю и даже не оглянутся назад, после того как мужчина прошел и их уже не видит, а они со свойственным женщинам любопытством могли бы безнаказанно и беспрепятственно осмотреть его, если он знакомый человек, позубоскалить промеж себя на его счет и т. п. Нет, положительно, мне кажется, горной женщине любопытство совершенно не свойственно», — восклицал ученый. Ему, видно, и в голову не приходило, что «безнаказанным» такое любопытство не могло остаться ни в каком случае, что полное внешнее равнодушие к мужчине, старание не заметить его и остаться незамеченной было единственной возможной формой поведения

для аульской женщины, — и это самое «свойственное женщинам любопытство» могло оставаться все таким же неотъемлемым свойством, никак, однако же, не проявляясь внешне.

Что касается того, что и мужчины, по наблюдениям ученого, не обращают на проходящих мимо женщин внимания, то не забудем, что не только слово, но слишком откровенный взгляд мог быть истолкован как нанесенная женщине обида. А за убийство обидчика, если оно совершилось тут же, на месте нанесенной обиды, самой ли женщиной, отцом ли ее или мужем, по адату никакого наказания не полагалось…

Большинство адатов было, впрочем, направлено против женщин. Кумыкские адаты были в этом суровее, чем адаты многих других народностей Дагестана. В доме мужа женщина не имела никаких прав. Достаточно будет сказать, что с отцами мужей женщины прежде не говорили до смерти. Они не имели также права при посторонних мужчинах или при родственниках мужа брать на руки своего ребенка, а уж тем более ласкать его.

Так за одинаково глухими стенами домов и оград («Дома окнами во двор, глухою стеною к улицам, как человек, ставший спиною к пыльному ветру» — так сказано об этих домах у Ю. Тынянова) шла эта скрытая от глаз посторонних жизнь. Там были законные обидчики и по закону (потому что обычай, адат имеет силу закона) совершаемые преступления.

Одно из них разыгралось почти на глазах Капиева. Весь год потом увиденное мучает его и переходит, наконец, на бумагу, становится рассказом, документальность которого не оставляет сомнений.

В рассказе описан хозяин дома, где поселился учитель, и его жена — Хадий.

«Чуть розовые от слез и бессонных ночей, прозрачно-голубые, с пугливыми взмахами черных ресниц глаза ее давно уже потеряли и силу, и свежесть, и смелость, потому что хоть двадцать три года Хадий, но в жизни она уже ни к чему не стремится и называет сама себя старухой. Каждый день муж избивает ее за каждую провинность.

— Сколько раз тебе говорил я: закрепи эту пуговицу! Забыла? Что же ты делаешь в моем доме, если и пуговицы не пришьешь?.. …А это что такое? Это сапоги твоего мужа или?.. — кричал раскрасневшийся Мурза, потрясая невычищенным сапогом.

— Сейчас… Вычищу… Вычищу же. Давай, — шептала Хадий, вздрагивая.

— А до сих пор где была? Что делала, спрашиваю, целый день? Эй!

Хадий молча пятилась. Он наступал:

— С кем я говорю? Ну? Тебе же кричу я. Эй! — гаркнул он на всю комнату и с размаху ударил сапогом по голове жены.

Хадий вскрикнула и сдержанно, бесшумно заплакала. Я видел в приоткрытую дверь ее вздрагивающую, покорную фигуру. Дети, побледнев, сбились в кучу.

— Что случилось? Я умер, что ли?.. Зачем плачешь, спрашиваю! — закричал Мурза и, стиснув зубы, не разбираясь куда, один за другим стал наносить удары, приговаривая: — Замри! Цыц! Тише!

Обезумевшая Хадий бросилась с разорванным воротом платья в мою комнату.

— О люди, куда мне деться!

За нею вбежал бледный (а оспяные пятна болезненно красны), запыхавшийся Мурза. Как ястреб, схватил он ее за косы и, рванув к себе, увлек обратно.

Я, вскочив с места, ворвался к ним в комнату: наполовину залезшая под нары, барахталась и хрипела Хадий. Над нею с расколотым суковатым поленом в руках стоял Мурза и бил ногами в бок.

— Где думала спрятаться? У него защиту вздумала просить? «Убегу» — думала? Да? Что не говоришь, тебя спрашиваю. Эй…

Старшие дети не плакали, а панически кричали. Плакал же посиневший больной ребенок в люльке, с сухими стеклянными глазами».

Мурза выгнал из своей комнаты муаллима (учителя) и заперся. Крик и плач продолжались. Затем раздался «нечеловеческий отчаянный вопль… Дети на этот раз как-то особенно дико и жутко закричали. Я рванул к себе двери. Крючок соскочил, и моим глазам представилась следующая картина: у нары, шатаясь (запомнились качающиеся серьги), стоит Хадий в изорванном платье. Ее будто облили сверху кувшином крови… Бледный, дрожащий Мурза все еще по инерции наступает, пришептывая:

— Тише, молчи, довольно… Тебе же говорю! Довольно, говорю!

В руках у него суковатая дубина, на свежерасколотой белой половине которой расползаются обильные темные брызги крови.

Я хлопнул дверью и сейчас же выбежал на улицу. За мной кричали:

— Эй, куда ты? Стой, эй, эй!..»

Когда прибежали мужчины, Мурза встретил их с оружием в руках.

«— Что нужно в полночь в моей комнате? Оставьте, слышите вы? Оставьте, ну?»

Только на первый взгляд кажется, что совсем несложно описать все, «как было». Можно представить себе, как писал, и зачеркивал, и снова писал молодой муаллим в своей комнате, стараясь не отступить от страшных фактов, не обесцветить их приблизительными словами. Слова редко приходят одновременно с увиденным — как бы сильно ни подействовало оно на воображение. Крик ужаса невозможно в неприкосновенности занести на бумагу — его никто не услышит.

Представим себе по этому рассказу одиночество молодого учителя в ауле, тоску, охватывающую его в эту осень. «Глухой, затерянный в степи аул. Ни партийцев, ни комсомольцев. Один почтальон лишь имеет винтовку, да и тот живет на хуторе. Я беспомощен. В те несколько дней, прожитые мною в этом ауле, я был слишком поглощен работой, чтобы познакомиться с населением. Председатель сельсовета давно уже ускакал в Хасав-Юрт за милицией. Я жду его. Жду и пишу. Рассветает…

Ненавязчивый осенний ветер царапает мое окно. Мягкий комок застревает у меня в горле. Мне грустно!» Его интенсивная, целеустремленная работа — уже не отроческие попытки — началась именно здесь, в этом ауле, началась, в сущности, наедине с собой.

С 25 октября 1928 года он начинает вести дневник. Он не только почти ежедневно делает записи, но одновременно стремится выстроить из них нечто целостное. То он называет это «Дневником юного педагога», то «Мемуарами юного педагога».

Жизненные впечатления осваиваются им в это время не только в чисто литературном плане. В дневнике его — разнообразные размышления над методикой преподавания русского языка в нерусских школах, собственные педагогические выводы, этнографические наблюдения (он описывает, например, кумыкские свадебные обряды). По вечерам, после занятий в школе, он записывает рассказы стариков и пытается составить «Историю аула Аксай».

И прошлое народа, и его настоящее лежало перед ним Дети горцев шли в школу, он учил их русской грамоте — учил не так, как учили корану, а так, чтобы сделать понятной им русскую речь и русскую литературу.

Вот утро, и Эффенди по узким улицам, или скорее тропкам, аула торопится в школу.

Аульский щеголь (попавший потом в записную книжку Капиева), «пьяный, папаха набекрень», преграждает дорогу девушке.

«— Эй, выйдешь ты за меня или нет?!. Змея!..

Девушка (с кувшином на плече) ждет, опустив глаза, пока

освободится тропа. Лицо ее величаво, спокойно…»

Дальше навстречу учителю на узкой аульской улице попадается набожная старуха. «Она вскидывает на меня сердитые глаза и говорит: «Малун», — что означает «дьявол», «нечистая сила», но дорогу уступает.

Юноша говорит с девушкой, и она шепчет ему:

«— Отойди немного, а то что люди скажут?»

«Старик, помогая женщине перелезть через канаву, подает ей руку, обмотав ее в полу бешмета. Это для того, чтобы не нарушить намаза. (Прикосновение голой рукой не только к женскому телу, но и к женской одежде уже нарушает целомудрие, необходимое для молитвы, и правоверный должен совершить новое омовение)» Взрослые уже работают; в ауле остаются одни старики и маленькие дети. Они-то и ведут друг с другом разговоры, полные своеобразного, порой грубоватого юмора. «На аульской улице дряхлый старик, шутливо останавливая малыша, обращается к нему громко:

— Эй, ты, беги скорей домой: там в задницу твоего отца лисица забралась — один хвост торчит наружу.

Мальчик изумленно:

— Не может быть! Я же только что оставил его сидящим за работой!

Дед хохочет, продолжая свой путь, довольный шуткой».

Постепенно старики выходят из своих дворов, стоят у ворот, опираясь на посохи, чинно беседуют между собой. Молодой учитель уважителен со старшими. Он первый здоровается с ними. Но сам не начинает разговора. Изредка он все же вынужден вступать с ними в спор.

«Мусульманский великий пост — ураза. Я курю. Встречный мулла, сурово оглядев меня:

— Тьфу, бессовестный! Ураза, а он курит.

— А почему же нельзя курить?

— Пророк не велел. Вот почему.

— Ты ошибаешься, мулла. Это недоразумение. Ведь пророк умер тысячу триста лет назад, а Америка открыли всего лишь с лишком четыреста лет… Пророк не мог знать о табаке. Табак привезен из Америки.

— Пророк все знал наперед!»

В классе учеников немного. Школьная обстановка для них непривычна. Они чувствуют себя в ней то скованно, то слишком свободно.

«На уроке через весь класс один другому:

— Абдул-Хаки-и-им!.. Я завтра принесу бутылку — нальешь чернила?

— Хорошо».

Ученики сидят в классе в верхней одежде и, выйдя К доске, «стирают написанное полой бешмета или своей папахой…»

Капиеву приходилось помогать в проведении аульских собраний, на которых разъяснялись задачи начинавшейся в то время в Дагестане коллективизации. Об этом он тоже делает короткие записи, в немногих словах рисующие специфическую обстановку этих собраний — столь необычных для жизни аула, замкнутой в строгие, веками сложившиеся формы.

«— Вопросы есть? — кричу я на аульском собрании.

Молчание. Только древний старик с красными, провалившимися глазами и тонкими усами, завозившись на последней парте (собрание происходило в школе), отвечает:

— Если б знали, как тебе задавать вопросы, а то не знаем».

Среди записей, сделанных Капиевым в эти годы, некоторые удивительно колоритны и многое открывают человеку, вовсе незнакомому с жизнью Дагестана тех лет.

«Тайное голосование в горах. Избирателю объяснили:

— Вот войдешь в комнату — там никого, кроме тебя, не будет. Если тебе по душе, чтоб этот человек был председателем, ты бросишь белый камень, если нет, то черный. Понял?» (Аул был поголовно безграмотный, и потому решено было вместо листков бросать в урну камни.)

«— А что? — воскликнул избиратель (сухощавый, гордый лезгинец). — Я боюсь, что ли, кого-либо, чтобы прятаться? Пусть он мне глаза выколет, если я спущу этому негодяю! Это же трус! — И подняв камешек: — Эй, джамаат[4], этот человек — сукин сын! Смотрите, я кладу ему черный камень, ничего не боясь. Так делайте и вы!..

И все последовали его примеру. Брали черные камешки и открыто клали в кувшины. Так ничего и не вышло из тайного голосования».

За эпизодом, описанным как курьез, перед читателем встает время, и быт, и резко очерченный национальный характер.

Ни одного рассказа из своего «Дневника» Капиев не напечатал, как и все остальное, что он написал в ближайшие годы. Это были годы по-настоящему изнурительного труда. Все, вышедшее из-под его пера, самого его не удовлетворяло. Все многократно переделывалось и все равно оставалось в тетрадях, далее не шло. Промучившись как-то два месяца над одним рассказом, забраковав семь его вариантов, Эффенди написал обстоятельную «Самокритику». Среди многочисленных пунктов — упреков и советов самому себе — иные особенно любопытны. Например: «Нужно создать *во что бы то ни стало* (курсив здесь и

в последующих цитатах наш. — *М. Ч.*) эмоциональную напряженность в повествовании».

Слова об «эмоциональной напряженности повествования» довольно много говорят о профессиональной подготовленности молодого литератора. Он уже многое понял. Ему уже явно мало хорошего знакомства со своим материалом и добросовестного его изложения. Он думает теперь о самом существе литературного творчества — о том, какими путями «правда жизни» превращается в литературу.

Уровень требовательности к своей работе у писателя или ученого обыкновенно более или менее соответствует его реальным возможностям — тому, что может дать этот писатель или ученый в данный момент своей жизни. Неопытному литератору трудно отнестись к себе так же строго, как мастеру, — в какой-то момент написанное начинает ему все-таки нравиться, и только критика со стороны вдруг открывает ему глаза на его слабости.

С Калиевым ситуация сложилась не совсем обычная: его требовательность к себе, его, так сказать, «теоретическое» понимание задач литературы явно перегоняет литературный уровень его собственных ранних прозаических опытов. Он сам становится своим критиком — и критик этот, кажется, гораздо более многоопытен, чем писатель, рукописи которого читает он с таким пристрастием. Капиев судит себя по критериям, выработанным русской литературой, — он владеет ими в эти годы гораздо более свободно, чем собственным литературным мастерством.

…Но всего замечательнее в его «Самокритике» это «во что бы то ни стало». Нетерпеливая, понукающая интонация! Приказ, отданный самому себе твердым, не терпящим возражения голосом. Неколеблющаяся, завидная уверенность в том, что он будет выполнен.

IV

Учебный год Капиев не закончил. В апреле 1929 года он был арестован. Вскоре выяснилось, что оснований для этого не было, но Капиев уже не вернулся в Аксай, а отправился в дом родителей, в Буйнакск.

Сохранились смутные воспоминания, будто именно его охотное общение со стариками, рассказывавшими ему горские легенды, в конце концов и навлекло на него подозрение в связи с «кулацкими элементами». Подозрения эти легко объяснимы. Для ровесников Эффенди, активных и деятельных, но малообразованных, старики постепенно становились явлением реликтовым, знаком отжившей истории Дагестана. Прошлое не заслуживало ни внимания, ни тем более сочувствия. Единственное, что следовало сделать, — поскорее от этого прошлого отгородиться. Капиев, ближе многих соприкоснувшийся с культурой и влюбленный в русскую литературу, совсем не собирался, однако, порывать с наследием отцов и дедов, воплощенным в поэзии и в самой истории Дагестана. Он начинает, как было сказано, писать «Историю аула Аксай», и это, как вспоминает Н. Капиева, «помогло ему завоевать дружбу человека высокого духовного благородства — народного поэта Абдуллы Магомедова. Часто заглядывает Эффенди в дом известного всему Аксаю Бий-Будай-Хана. Это старый офицер одного из кавказских полков, образованный человек, обладатель богатой библиотеки по кавказоведению. У Будай-Хана Капиев берет комплекты редких журналов, зачитывается трудами В. Потто и Р. Фадеева о Кавказской войне».

Все больше он интересуется народной поэзией.

Капиев записывает и переводит лакские и кумыкские песни (главным образом песни). Позже, во время поездок в южный Дагестан, он пробует записывать и лезгинские — составляет подробные их подстрочники, дотошно выспрашивает об оттенках значений каждого слова незнакомого ему языка.

Эти ранние записи не сохранились. Это естественно — конечной их целью был перевод горских песен на русский язык; как только он был сделан, записи были уже не нужны. Фольклористом по призванию Капиев не был.

Двоюродная сестра Капиева, которая и сейчас живет в Кумухе, рассказывает, как еще мальчиком Эффенди просил мать петь ему старые лакские песни и все писал, писал что-то по ночам, много раз перечеркивая. И однажды прочитал матери колыбельную, которую она часто пела ему в детстве, на русском

языке:

На льду лисица танцевала, говорят,
Лисица ножик потеряла, говорят,
Шел мимо хитрый мельник, говорят,
Шутник известный и бездельник, говорят…

Ровесники писателя, жители Кумуха, помнят, как еще в 1926–1929 годах, приезжая сюда, Капиев записывал песни стариков, живших в ближних аулах. Он искал их, расспрашивал о них; он торопился. («Старики быстро умирали», — как пояснил, вздохнув, один из рассказывавших об этом.) Так нашел Капиев Салмана Угуева, слепого певца из селения Шовкра, участника гражданской войны, Гаджи Чукундалова из Куркли, о котором впоследствии он говорил друзьям как об очень талантливом, превосходящем многих своей одаренностью. Так нашел он Магада из селения Унчукатли, в нескольких километрах от Кумуха. Но старики были уже дряхлые, они, действительно, или вскоре умирали, или пропадали куда-то: многие из них до революции были муллами — по просьбе джамаата, как самые образованные в ауле, — а в новые времена такая биография вдруг оказывалась некстати.

Имя Магада и рассказанные им истории не раз появляются в записных книжках Капиева и позднее — уже с иными целями, уже как возможный материал для будущей прозы.

«Старый Магад, сидя на завалинке, рассказывает детям сказку об осле, у которого в ушах были серьги, который был одет в черкеску, на поясе сбоку болтался «казенный» маузер, на хвосте осла позванивал колокольчик, а верхняя губа была выкрашена в красный цвет. Какой-то прохожий задел (толкнул) осла. Тогда осел вдруг выхватил из-за пояса маузер и — бу! бу! бу! — трижды выстрелил вверх.

(Дети слушают затаив дыхание, в страхе: что это за такой необычайный осел?)».

И отзвуки его настойчивой, увлеченной работы с этими поэтами, которых он любил, о таланте которых с восторгом рассказывал друзьям, промелькнули потом, в 1940 году, в докладе Капиева о Стальском, в словах о его «многочисленных собратьях» — народных певцах Северного Кавказа.

Обращение Капиева к фольклору — естественно. Народные горские песни — это была единственная реальность искусства слова, данная ему в раннем детстве, — надолго до книг. Чувство слова, чувство истории, чувство родства со своим народом — все это воспитывалось в ребенке образцами этой поэзии. Потому созревшая в нем позднее потребность литературного творчества

повела Капиева-подростка, Капиева-юношу не только к опытам русской прозы. Не менее сильно и настойчиво она обращала его мысль, его память к словам, с детства знакомым на слух, почти на вкус перепробованным, с молоком матери входившим в кровь и навсегда оседавшим в ней. Звук самих слов и тягучая мелодия песен мучили и волновали его и сейчас так же, как в детстве. Две стихии — великая русская словесность и горская поэзия — бродили в его крови. Выбирать среди них он был не в силах. Он мог лишь мечтать об их слиянии.

Летом 1930 года Капиев уехал в Ленинград, по путевке комсомола, поступать в машиностроительный институт.

— Я встретил его в общежитии, — рассказывал нам спустя много лет Абакар Гаджиев. — Меня удивило, что он приехал учиться в индустриальный вуз. Его любовь к литературе всем нам была хорошо известна. Я уже освоился, обжился в городе. Мы вместе вышли на улицу, пошли к центру. Была жара, мы попили медок — напиток вроде кваса, который тогда продавали на всех углах. Смеясь, отошли от лотка, сделали несколько шагов, Эффенди схватился за грудь, побледнел — и болезненная судорога рвоты сотрясла его…

Так началась эта напасть, это испытание, — быть может, первое серьезнейшее препятствие на пути к уже, казалось, поблескивавшей вдали цели. Он попал в больницу, где поставили ему неутешительный диагноз — язва двенадцатиперстной кишки.

Понял ли он тогда, каким мрачным цветом окрасит эта болезнь всю его жизнь? Что ему так и не удастся освободиться от нее? Что острые, мучительные боли будут то и дело останавливать его разбег, ломать планы, сроки, повергать надолго в уныние, лишать его главного и неоценимого преимущества молодости — полноты сил, нерастраченных физических возможностей?

Трудно судить, догадывается ли обо всем этом юноша, который стоит, согнувшись от незнакомой боли, и придерживается ладонью за стену на одной из улиц чужого, шумного, еще несколько минут назад такого привлекательного города. Он стоит, с трудом переводя дыхание, и добрые сострадающие глаза друга смотрят на него.

Болезнь помешала ему остаться в Ленинграде. Эффенди вернулся домой, в Буйнакск, и, кажется, не очень жалел об этом.

— Мама, ну какой из меня машинист? — смеялся он. — Я приехал!

В Буйнакске он бросился переделывать старые свои рассказы, писать новые. Он написал рассказ «Шайтан» — о мальчике, который ночью в ауле впервые увидел фары «афтанабиля» и

испугался. Сестра Капиева Белла помнит и сейчас, как Эффенди читал рассказ вслух во дворе их дома. Там была фраза про бабочку, у которой на крылышках были «капельки». И русская старушка, сидевшая во дворе и со вниманием слушавшая, поправила его — не «капельки», а «крапинки». (Потом в «Поэте», в коротких записях «На полях дневника», появится этот же самый «исправленный» мотылек — «с белыми *крапинками»*.)

Рассказ этот Капиев готовил для печати, но разочаровался в нем и так и не понес в газету. Он отдал рукопись двенадцатилетней сестре: «На, делай с ним что хочешь, можешь напечатать от своего имени!»

Особенно упорно он работает в это время над одним давним, еще в Аксае обдуманным замыслом — над повестью о старом слепом поэте Рамазане, которого зовут петь на свадьбах.

Прямые воспоминания об Аксае возникли в этой повести. «Несколько лет назад в ауле была свадьба. Я попал на нее случайно. Все свадьбы выдуманы для веселья, и' потому на них скучно. Я дремал. Пьют, едят, курят. И обязательно скандалят. Так заведено.

— Эй, гость! — кричал мне тамада. — Доктора ждешь?..

Я должен был хлопать в ладоши. Шуметь».

Обратим внимание на то, как отчужденно, с каким усталым недоумением, даже несколько странным в совсем еще молодом человеке, описываются эти привычные для любого аульского юноши сцены.

«В пыли и в чаду в низенькой комнатенке толпились удивительно буйные люди… Упруго и размашисто прыгает парень. Его вытолкнули друзья, как обычно с криком и возней, на середину. Девушка вышла позже. (Пугливым и пестрым табуном жмутся в углу женщины.) Девушка как-то величаво и легко выплыла оттуда. Дружными залпами звучат хлопки. Парень взрывается и падает… Приседая, разбрасывает, раскидывает ноги… Стремительно налетает и отскакивает… Вьется, рвется, бесится. А девушка, не обращая на него внимания, чуть покачиваясь, парит по кругу на крыльях…

Но все это быстро надоедает. А потом и вовсе делается скучно…

Я дремал. Откуда-то глухим прибоем врывается гул. Доносятся выкрики, стук, хохот. Там разнузданная и разошедшаяся молодежь разбазаривает свои силы».

Почти проповедническая суровость слышится в этой фразе. Это не стариковское брюзжание, а осуждающая интонация ровесника, уже постигнувшего и быстротечность молодости, и высокую ее цену.

Тамада приказывает отцу жениха привести на свадьбу слепого Рамазана.

«Власть у тамады неограниченная. Он диктатор. Поэтому тамаду называют еще «ханом».

Старик растерялся.

— Говорят, Рамазан болен, — возразил он осторожно.

Тамада нахмурился. Потом резко повернулся к чавушу[5] и зарычал:

— Этот фонарь видишь?

— Вижу.

— Возьми и приведи. Айда!

Сдав палку, чавуш, на ходу накидывая шинель, скрылся за дверью».

По-прежнему отчужденно, с горьким чувством следит за всем этим рассказчик, лишь в редкие минуты сливаясь полностью с описываемой им жизнью.

«Рамазана привели сонного. Он был бледен и ежился. На руках, как единственного больного ребенка, слепой нес агач-хомуз.

Рамазан не сумел отказать просьбам чавуша. Он был послушным и робким, как и все состарившиеся музыканты. Когда, в полночь постучавшись в его мертвую саклю, чавуш грозно заявил о «почетной компании», старик встал и, слабо передвигая ногами, пошел.

…Тамада поднес Рамазану кружку водки.

— Ой, дядя, — сказал он нежно, — выпей, пожалуйста, чтоб сразу загорелось! Вот так! И закуска готова…

Рамазан жалко улыбнулся. Он зажал кружку пальцами и тихо заговорил:

— Я ведь больной, улан хороший, не могу, не делай так…

— Э, пустяки, дядя! Ты не мужчина, что ли? Какой народ просит, видишь?

И улыбнулся подмигивая. Старик, неловко и слабо перебирая пальцами, вслушивался, а мы начали уговаривать».

В этих отрывках из повести, оставшейся незаконченной, есть чрезмерная старательность некоторых описаний, слишком заметное, на глазах читателя совершающееся усилие автора поймать нужное слово («Парень взрывается и падает» — и далее). Все это почти непременные признаки работы молодого литератора, пробивающегося к своей прозе. У больших писателей они исчезают со временем, освобождая место свободно и вольно текущему повествованию. В языковой манере средних литераторов они оседают, как случайные нагромождения валунов, над которыми вода бесцельно закручивается воронками.

«Медлительно, как-то вытянуто и осторожно, как беркут, поводя головою, Рамазан, выжидая, готовился.

И вот я не заметил, как это началось. Только вдруг стало страшно и стыдно за себя почему-то. Какой-то тонкий, глухой туман заволакивал комнату. Мы молчали и думали не думая. Казалось, высекая из агач-хомуза такую теплую, нежно-отчаянную, застарелую жалобу струн, Рамазан разворачивал тягучую, дрожащую сетку и ловил в нее наши сердца…

Я почуял бьющуюся под сердцем боль…

Я не помню слов этой песни, я давно уже позабыл и удивительную музыку ее, но всегда, когда говорят мне о прошлом Дагестана, я мучительно переживаю ее незатейливое содержание.

…Жесток и нелюдим был Аглар-Хан». Так начинается эта песня, на полуслове оборванная автором. Приведенные здесь отрывки — отнюдь не образцы зрелой и свободной прозы. Здесь еще мало литературы и много литературности. Но внимательный читатель найдет для себя немало интересного и поучительного и в этих ранних, во многом ученических попытках писателя. Ведь в них так ясно отпечатался тот извилистый путь, которым шел молодой Капиев, стремясь обрести свое собственное место в русской словесности. Страницы эти позволяют к тому же по достоинству оценить ту меру требовательности, которую предъявляет к себе двадцатидвухлетний писатель, отбрасывая в конце концов как неудачу то, что любому литератору средней руки показалось бы, наверно, вполне подходящей, законченной вещью. Сейчас от повести сохранилось только начало, но к весне 1932 года она была дописана до конца. В письме к Наташе, недавно ставшей его женой, написанном 20 мая, Эффенди рассказывает о конце повести — и письмо это, как многие письма Капиева, всегда обдуманные, по нескольку раз переписанные, само претендует на роль литературного явления.

«Он умер, гениальный певец. Я убил его в повести своей и плачу сейчас над трупом. — Где ты, мой славный слепой Рамазан? Бывало, тихо, каждый раз, как сажусь за стол, ты входил ко мне в комнату, бледнея. На руках, как больного единственного ребенка, держал ты инструмент. Ждал. Вежливо покашливал. Я всегда просил тебя не стесняться, Рамазан. А ты робел, словно чуял убийцу. Медлительно и как-то вытянуто, осторожно, как беркут, поводя головой, ты, жалко улыбаясь, ощупывал место. Садился на край. Ежился. Я кормил тебя кусками моей юности (радостью, любовью, свободой). Ты пьянел и, как раб, подчинялся. Где же еще достать мне такого героя? Мой послушный, мой верный, мой скромный?»

Рука Капиева-писателя здесь кажется гораздо более

уверенной и твердой, чем в самой повести. Остается предположить, что напряженное обдумывание письма к любимой женщине привело его как раз в то состояние нужного волнения, при котором и совершается претворение литературного материала в саму литературу. И, читая это сугубо частное письмо, мы видим — да, да, это будущий писатель! Только он мог так уверенно выбрать себе для опоры смутную, теряющуюся в тумане грань между воображением и реальностью, только он мог заставить своею властью живого, почти осязаемого человека на наших глазах вдруг превратиться в литературного героя, обладающего всей необходимой ему условностью…

V

Смеются надо мною, что я всегда занят! Вы не знаете, господа, сколько дела на сем свете; надобно вынести на свет те поэтические мысли, которые являются мне и преследуют меня… старое забыто, новое неизвестно; наши народные сказания теряются, древние открытия забываются… Там юноши не знают прямой дороги, здесь старики тянут в болото, надобно ободрить первых, вразумить других. Вот сколько дела' Чего! я исполнил только тысячную часть. Могу ли после этого я видеть хладнокровно, что люди теряют время на карты, на охоту, на лошадей, на чины, на леность и проч., проч.

В. Одоевский, Записная книжка

1931 год, столь важный для него, застает его полным энергии, нимало не растерявшим целеустремленности и выработавшим в себе сверх того драгоценное свойство — инерцию работы.

Привычка к труду — ежедневному, обязательному, не превращающемуся в муку и тягость для себя и для окружающих, — разумеется, нисколько не заменяет других необходимых человеку качеств. «Есть зуд труда, и он у нас в крови…»

Этот «зуд» не возмещает отсутствия таланта или достойной цели, доброты и живой способности к состраданию — словом, он не в силах заполнить никаких пустот в человеческой личности.

Недаром молодые люди нашего времени гораздо чаще, чем их ровесники двадцатых и тридцатых годов, остаются холодными к джеклондоновскому герою, с неподражаемым упорством идущему к своей цели. Напористость, энергия, даже личное мужество — все это меркнет, едва лишь цели такого героя расходятся с собственным представлением читателя об истинных и ложных ценностях. И это не удивительно: катастрофические

события середины XX века сделали для всех очевидной ту истину, что чем больше природных сил, самообладания и упорства отпущено человеку, движущемуся к недоброй цели, тем более гибельной музыкой звучит для окружающих треск сучьев под его ногами.

Но заметен сейчас и другой процесс — побочное, не совсем законное следствие первого. Все чаще мы видим — затягиваются надолго поиски достойной цели, которая оправдала бы в глазах молодого человека ежедневные, обременительные для него усилия. Человек не подгоняет себя, он не спешит осуществиться. Это не значит, что время идет впустую — он многое видит, узнает, размышляет; он знает радость общения с друзьями; он живет. Но не нужно слишком приглядываться, чтобы увидеть — он осторожничает. Он боится ошибки — не потратится ли он зря? Не переоценит ли впоследствии ту цель, ради которой сидел ночами, недосыпал, отнимал у своей молодости ее законные права?.. Не покажется ли эта цена непомерной? Но так устроена жизнь, что один и тот же — и лучший — возраст дается человеку на многие дела сразу. Одна молодость дана человеку на все — на любовь, на рождение детей и на самые напряженные усилия в избранном деле. И что приобретено в молодости, остается человеку надолго. И потому опасно слишком осторожничать. Приходит момент — цель, наконец, найдена, а движение к ней становится мукой. Оказывается, теперь уже не хватает одного — той самой обыкновенной привычки к ежедневному труду, которая не дается враз и далеко не всегда обретается одновременно с осознанием своего истинного предназначения. Оказывается, что-то уже окостенело в человеке и он не пригоден уже для выполнения самой подходящей ему жизненной цели.

Но что уж совершенно бесспорно и многократно проверено на печальных и поучительных примерах впустую растраченных возможностей — так это то, что привычка эта, если, по несчастному стечению обстоятельств, не была она выработана в молодости, ничем на свете не может быть заменена и отсутствие ее никоим образом не может быть восполнено!..

В этом же году Капиев переезжает в Махачкалу — в поисках службы, хотя бы отчасти соприкасающейся с выполнением его собственных планов.

Он пришел в редакцию газеты «Ленинский путь», выходившей на кумыкском языке. Здесь пригодится рассказ очевидца, работавшего рядом с Капиевым. «С мечтой о литературе двадцатидвухлетний Эффенди Капиев и появился в газете, где я уже более близко и узнал его. Он появился в редакции собранный, настороженный — ждет ли его здесь то, о чем

мечталось еще в школьные годы?.. Настороженность, которую можно было отметить в Капиеве при первом появлении в редакции, исчезла уже во второй день. Удивительно быстро он умел обживаться и сразу входить в сущность той работы, за которую брался. Дня через три я слышал, как он настойчиво убеждал редактора: «Магарам, мне обязательно надо научиться хорошо, очень хорошо писать. Я прошу — пусть работы будет много, но сделай так, чтобы мне побольше видеть и знать».

Разъездной корреспондент был для газеты недоступной роскошью, и, как пишет А. Назаревич, «побольше видеть новому литсотруднику удавалось не часто. Зато работы было вдоволь. Эффенди собирал материал, писал, правил… В газете Эффенди стал не только литературным работником, но и первым в Дагестане карикатуристом.

Вечерами, после сдачи газеты, Эффенди заходил иногда в клуб профсоюза печатников. Подвижными, постоянно почему-то чуть согнутыми в концах пальцами он энергично перебирал пожелтевшие клавиши, и вокруг старенького пианино сразу собирался тесный круг рабочих…

По ночам русская и кумыкская газета верстались в типографии на холодных чугунных талерах рядом, и мне иногда доводилось дежурить вместе с Капиевым. Летом дежурные на время, пока метранпаж колдовал над очередной полосой, выскакивали в закрытый маленький дворик с молодыми топольками. Капиев бросался на уже выгоревшую траву…

— Я сегодня еще раз читал Толстого, — задумчиво говорит он, до хруста потягиваясь всем телом, которое, несмотря на нерастраченную юность, требовало покоя и сна. — Есть ли что в мире лучше этой русской литературы?

…Густые, зачесанные вправо волосы Эффенди волной сбегают на широкий лоб. Ворот его распахнут, руки мускулисты. Он среднего роста, почти коренаст, и все в нем кажется ладно скроенным, крепким, удобным.

— …Знал ли я человека, понимал ли его, пока не научила меня этому русская литература?»

Капиев часто и с увлечением читает вслух русские стихи — особенно Лермонтова. «Удивительно своеобразно читал Эффенди полюбившиеся ему стихи. У него было органическое чувство ритма, знал он стихов много И, когда читал, весь как-то вживался в мускулатуру, во внутреннюю меру стиха.

Он читает, и вдруг в широко распахнутом типографском окне появляется силуэт метранпажа…

— Эффенди! — кричит он… — Гель муна[6], ради бога! Полоса ждет!

Нет, будни газетной прозы — это совсем не то, о чем мечтал Эффенди!

Он был затем некоторое время литературным редактором в областном издательстве, потом секретарем журнала «Мааріф елу» — «Путь просвещения». Это тоже было в стороне от той дороги, которую он искал».

7 марта 1931 года в газете «Красный Дагестан» был, наконец, опубликован его первый рассказ — вернее, отрывок из рассказа «Хадий» под не совсем уместным, но, вероятно, показавшимся редакции более актуальным названием «Приговор приводится в исполнение». И это был пока единственный видимый результат трех-четырехлетней непрерывной, напряженной работы.

В Махачкале Капиев постепенно осматривался; он стал искать сближения с немногими имеющимися в наличии литераторами и единственной тогда в Дагестане писательской организацией.

В августе 1930 года обком партии созвал литературное совещание. Совещание избрало оргбюро Дагестанской ассоциации пролетарских писателей. Самой ассоциации пока еще не существовало. Бюро и должно было собирать и объединять писательские силы Дагестана. Было проведено несколько литературных вечеров; постепенно к 1931 году при бюро образовались четыре литературные секции: русская, кумыкская, лакская и лезгинская. Вообще же работа шла вяло; объединения немногочисленных литературных сил не получалось. 15 апреля 1931 года в газете «Красный Дагестан» было опубликовано обращение Оргбюро ДАПП — «Ко всем писателям, поэтам, литературным работникам Дагестана». Их призывали войти в ДАПП — «стать в передовые шеренги борцов, ведущих социалистическое наступление по всему фронту». В это время в ДАПП и появился только что напечатавший свой первый рассказ молодой Капиев.

Еще один современник писателя, Камиль Султанов, пишет: «Мне вспоминается одно из собраний дагестанских писателей, на котором мне довелось участвовать в мае 1931 года. Молодые писатели пришли в редакцию газеты. Большинство из них разговаривало на русском языке, недостаточно зная его, зачастую прибегая к жестикуляции. Ведь другого выхода не было: русский язык был единственным языком, общим для всех, средством общения разноязычных писателей многонационального Дагестана. Собрание открыл юноша, в совершенстве владеющий русским языком. Это был Эффенди Капиев. Среднего роста, плечистый крепыш, он казался выкроенным из одного куска горного камня… Нельзя было не обратить внимания на густые брови, которые придавали его лицу серьезность и даже

суровость».

Когда Капиев оказался в среде тогдашних дагестанских литераторов, широта его общекультурного кругозора и уровень профессиональной подготовленности резко выделили его среди всех. Его избрали ответственным секретарем ДАПП.

Литературный вкус его был быстро признан безошибочным. К нему ходили, чтобы услышать оценку своих опытов — оценку, которой можно было верить.

«Жил Эффенди Капиев в Махачкале на улице Оскара. Его небольшая квартира была своеобразным «Домом литератора». Каждый считал нужным свои стихи и рассказы показать прежде всего Эффенди.

— Что написал?

— Стихи о комсомоле.

— Куда идешь?

— К Эффенди… Пусть он скажет, какие они». *(К. Султанов.)*

Никого не смущает, что Эффенди сам почти ничего еще не напечатал. Он и его жена Наташа, тогда тоже начинающая русская писательница и переводчица, считаются знатоками и русской, и западных литератур. На всех писательских собраниях они едва ли не самые авторитетные литераторы.

У них быстро появляется свой круг друзей. Это художник Джемал, скульптор Аскар Сарыджа — первые обратившиеся к этим нетрадиционным для Дагестана видам искусства. Это начинающие писатели и поэты Аткай, Абдул-Вагаб Сулейманов, Алибек Фатахов — тоже первые в Дагестане литераторы-профессионалы.

Дом на улице Оскара, вспоминает Наталья Капиева, нередко посещает Лев Пасынков, «один из первых русских советских писателей, изображавший Дагестан в своих книгах. Останавливается здесь Леонид Лавров, одаренный поэт, безвременно вырванный в 1943 году из жизни туберкулезом. Ученый-фольклорист Ю. М. Соколов ведет в этом доме с Эффенди долгие увлекательные беседы об устном народном творчестве. Джемал приводит сюда влюбленного в дагестанские горы художника — москвича Николая Лакова, который впоследствии станет верным другом Капиева. Рядом с русской здесь звучит аварская, даргинская, кумыкская, лакская речь».

Капиев все более увлекается работой по собиранию молодых литературных сил Дагестана.

Одной любви к литературе для этого мало — нужно уменье взяться за дело и настойчивое желание успеха. Очень скоро Капиев сосредотачивает в своих руках немалую долю организационной работы ДАПП, развивая при этом

поразительную энергию. Результаты не замедлили сказаться. Уже в 1932 году ему удалось собрать и выпустить на русском языке маленький сборник «Дагестанские поэты»; для этого потребовалось столько усилий, сколько хватило бы, наверно, на многостраничную собственную повесть. Но он сознательно направляет эти усилия в иную сторону. «Первые книги, которые Эффенди Капиев выпустил в свет, — книги не его, а его товарищей, дагестанских писателей», — так пишет об этом Н. Капиева.

В предисловии к сборнику «Дагестанские поэты» говорилось, что сборник является «первой попыткой выхода поэтов на всесоюзную арену». Достойного выхода, правда, пока не получилось — слабы были и переводы (сам Эффенди впервые выступил здесь как переводчик) и, видимо, сами оригиналы. Это была «средняя», нивелированная, не несущая на себе печати стиховой традиции своего народа поэтическая продукция.

В аулах темноту, лежавшую века,
Взрывает трактора гремящая упругость…
К выходу, бьющему светом, товарищ, шагни.
Знамя твое — это книга, молот и серп…

Едва выпустив этот сборник, Капиев начинает готовить новый, гораздо более обширный. Работа эта его очень занимает, хотя трудности этого дела в стране, говорящей и пишущей на десятках языков, но весьма бедной переводчиками (а сборник должен был выйти на одном языке — на русском), человеку другого темперамента показались бы непреодолимыми.

«Дагестанская антология», подготовленная Капиевым, вышла в 1934 году. Предисловие к ней, написанное им же, по тону и смыслу ничем не выбивалось из самого среднего уровня историографии и социологии тех лет. О Махмуде и Батырае, судьба и песни которых всегда так волновали Капиева, которых он позднее с таким блеском переводил, говорится такими, будто не им написанными словами: «Потеряв феодальные связи и мировоззрение, они не смогли найти твердой опоры в неустойчивом новом…», или: «Основное место в дагестанских литературах того времени принадлежало поэтам-клерикалам, активно пытавшимся приостановить капиталистическое наступление…»

В предисловии повторялась уже знакомая фраза: для литератур народностей Дагестана «эта книга является цервой попыткой выхода на всесоюзную арену». Капиев по-прежнему стремится к этой цели, и издержки — вроде далекого, казалось

бы, от его художественных вкусов тона предисловия — его не смущают. И цель, несомненно, была достигнута. Сборник, во многом составленный из фольклорного материала, открывал русскому читателю до сих пор ему почти неизвестную область горской поэзии. Это был один из самых первых сборников такого рода, вышедший до 1-го съезда писателей, до выступления Горького о фольклоре, до развернувшейся в масштабе всей страны собирательской деятельности.

Капиеву и его товарищам удалось собрать и перевести огромное количество народных песен, стихотворений и рассказов молодых писателей. Материала оказалось даже много больше, чем нужно. Уже из Москвы Капиев писал своему другу, писателю Аткаю: «Из наших материалов, которые я собирал в течение года, выходит не одна, а целых две с половиной антологии (36 печатных листов). Мне приходится срочно сокращать и перестраивать материалы. Все время то в ГИХЛе, то в оргкомитете. До поздней ночи».

Ему нравилась эта работа, горячка тех лет, нравилось заниматься отсеиванием мало-мальски литературно-ценного среди многоязычного материала развивающейся дагестанской поэзии и прозы, преодолевая при этом сопротивление всевозможных «окололитературных» людей — ведущих деятелей ДАПП. Он, человек русской культуры, с его прямо-таки в глаза бросавшейся талантливостью, незаурядностью, вызывая симпатию у одних, не мог не вызвать столь же отчетливой антипатии у других. Его бурная энергия то и дело наталкивалась на преграды. Так прошли полтора года довольно изнурительной борьбы, и вот в октябре 1932 года Капиев приехал в Москву на пленум Оргкомитета Союза советских писателей — делегатом от дагестанской писательской организации. Он приехал возбужденный и радостный, гордый своим участием в пленуме, с надеждами на решительные перемены в литературной жизни. Пленуму предшествовало специальное решение ЦК ВКП(б) по поводу РАПП. Капиев был исполнен решимости рассказать о положении дел в ДАПП — дагестанском отделении РАПП, разделявшем все его крайности. На заседании 2 ноября ему было предоставлено слово.

Он начал свое выступление по-восточному несколько велеречиво, подчеркивая свое уважение к слушателям, слегка окрашенное самоумалением.

— Товарищи, я никогда не выступал перед такой большой аудиторией, тем более перед такой почетной и избранной…

Поэтому-то, как объясняет Капиев, он не говорит, а читает текст своей речи, заранее заготовленный. Стенограмма сохранила

оттенок с трудом сдерживаемого волнения оратора и ощущение тщательной обдуманности каждого его слова.

Умело и энергично ведя расчет с литературными недругами, Капиев не смягчает выражений. Видно, как он стремится до отказа использовать предоставленную ему возможность назвать, наконец, вещи своими именами.

— …По существу, наш ДАПП, да и не только наш, являлся кривым зеркалом РАПП. Если здесь давали по шапке, то у нас просто снимали голову вместе с этой шапкой… Верховодили литературные держиморды, писавшие разве что галиматью вроде пьес Аурбиева, которого прозвали дагестанским Авербахом. (Речь идет здесь об Исмаиле Аурбиеве, непримиримее всех враждовавшем с Капиевым. В те годы он был заместителем председателя ДАПП. — *М. Ч.*) Это были буквально ходячие резолюции на сцене и протоколы в штанах и юбках. На протяжении одиннадцати картин беспрерывно повторялись «ура», «да здравствует Интернационал», «темп», «буксир», «ударник», «соцсоревнование»…

Капиев, не смущаясь, прибегает к ходячим образам, желая довершить разгром дагестанских рапповцев: «Они, как видите, еще не сложили оружия, еще пытаются вставлять палки в колеса локомотива советской литературы».

Он, конечно, и не предполагает, что через два года тот же самый Исмаил Аурбиев припомнит в своей статье слова, сказанные Капиевым о его пьесе, и предъявит ему более серьезные обвинения.

Пока Капиев, разумеется, не догадывается об этом.

Он стоит, защищенный высокой трибуной, и просит о помощи, о внимании к молодой литературе Дагестана, и подыскивает убедительные слова, стремясь не оставить слушателей равнодушными к ее судьбе: «Мы, замурованные без живой постоянной связи с литературной жизнью центра, часто не знаем, как и за что взяться…»

Не только черты внешней обстановки раскрываются в его речи — понятнее становятся и некоторые свойства его собственной личности, что для нас особенно важно. «Прилитературные люди, ничего не написавшие, восхвалялись за не ведомые никому произведения, брали на себя административные функции руководства литературным движением, нагло лезли на командные высоты, в результате получилось, что *те, которые пишут, перестали писать,* а те, что не писали, тоже ничего не создали».

К этим полным горечи словам стоит прислушаться внимательней. Почему же те, которые пишут, перестали писать?

О чем говорит здесь Капиев?

О тягостной для писателя обстановке, созданной руководителями РАПП, говорили на пленуме многие, в том числе и сами эти руководители, охваченные запоздалым раскаянием. «В чем старые формы работы? — объяснял один из них, М. Чумандрин. — Это прежде всего методы администрирования, попытки обращаться с литературой, как с селедками в бочке какой-нибудь рыботорговец. Успенский в одном из своих очерков говорил, что сейчас мужик идет в город, как вобла. Их трудно видеть, все они одинаковы на вид и на лицо. Мы примерно так и считали, что сейчас в литературу идет много писателей и, как воблу, их трудно различать на лицо. При таком подходе к литературе, к людям, которые ее делают, администрирование является одним из самых существенных методов работы. Это администрирование ставило нас в положение комендантов советской литературы, управдомов или управделами».

А о формах, которые принимало администрирование, особенно выразительно высказался известный в те годы писатель М. Э. Козаков: «Мы бьем, говорили, мы будем бить, ничего, те, кто выдержит, пусть выдержат, те, кто не выдержит, — те не выдержат.

…Мне напоминает такой воспитательный метод охоту на бобра: когда бобра хотят поймать, то его предварительно здорово загоняют для того, чтобы от страха у него появилась седина, и вот эта седина бобра чрезвычайно ценится…»

Понятным становится теперь настроение многих писателей. На этом же совещании выступает М. Пришвин: «Я всегда думал, что я работаю не только для тех читателей, которые существуют, но и для тех читателей, которых еще не существует… И вдруг я начинаю чувствовать, что мне не хочется работать, не из-за чего работать и трудиться».

Это близко к тому, что пытается выразить Капиев, но только отчасти. Творческий темперамент Эффенди Капиева был иным, чем у М. Пришвина или у Булгакова. В те годы ему тоже «не хочется работать», но, может быть, еще и потому, что «прилитературные люди», а не люди, действительно причастные к литературе, берут на себя «административные функции руководства литературным движением». Его оскорбляет это почти лично. Его возмущает, что «командные высоты» заняты недостойными этого людьми.

Юрий Либединский вспоминает о Фадееве тридцатых годов: на одном из писательских собраний вскоре после смерти Горького «кто-то в пылу литературной полемики сказал, обращаясь к Саше: «Мы знаем, Саша, чего ты хочешь! Ты хочешь в нашей литературе

заменить Горького!» И Саша отвечал: «Да, я хочу заменить Горького и не вижу в этом ничего такого, что порочило бы меня…» Это чем-то близко к позиции Капиева в начале тридцатых годов, к осознанию им своего места в Дагестане.

Двадцатитрехлетний Капиев, кроме своего давно уже для всех очевидного страстного стремления к творчеству, обнаружил вкус к деятельности иного рода — к непосредственному активному участию в литературной жизни. В эти годы он целиком окунается в организационную и литературно-критическую работу. Отчасти это было вынужденным. В Дагестане остро не хватало образованных людей, знающих к тому же русский язык; писатели, литераторы должны были исполнять самые разнообразные функции. В мае 1934 года Капиев пишет в «Дагестанской правде»: «При малочисленности культурных сил и при колоссальных потребностях в этих силах писателю буквально некогда заниматься литературой. Ему поручают составление учебников, его мобилизуют на переводы партийно-советских решений, он обязан корректировать рукописи Даггиза и т. д., и т. п. Не считая его основной работы, он либо педагог, либо редактор газеты, либо зав. учреждением, председатель колхоза и т. д.».

В эти годы — 1931–1935 — Капиев, пожалуй, больше думает о всевозможных проблемах развития дагестанских литератур в целом, чем об осуществлении своих собственных творческих планов. Это время не оставило почти совсем следов его прозаической работы — за исключением многочисленных переводов в газетах и в разных им же самим составляемых сборниках. 12 мая 1933 года, через полгода после поездки в Москву на пленум, он пишет Шалве Сослани: «Были всякие насущные мелочи — я растерялся и постарел: стал переводить бузовые рассказы и стихи по заказу, написал несколько слабеньких статеек в местную печать, составил четыре сборника национальных поэтов и писателей… Словом, начал халтурить.

За это время из «своих» ничего у меня не получилось — так обидно, черт возьми!

Ваше письмо пришло совсем неожиданно. Я не думал, что в Москве кто-либо запомнил мое имя да еще придает ему какое-то значение…»

Правда, ни на один день почти не прерывается его интенсивная работа над записными книжками (современники не представляли его без книжечки в руках, куда он заносит карандашом горскую пословицу, удачную фразу и т. д.). Накапливается материал, обдумываются замыслы будущих работ — повесть о Шамиле, пьеса о гражданской войне, — так никогда и не осуществившиеся.

Несомненно, он все время порывается написать что-то законченное. В 1933 году в 1-м номере журнала «Штурм», на подготовку которого Капиев потратил столько сил, обещаны — в следующих номерах — его «Дагестанские новеллы». Но нет ни новых номеров журнала, ни этих новелл Капиева.

Литературный авторитет его по-прежнему непререкаем. Но его молчание в эти годы почти нарочито, оно бросается в глаза. Однажды он пытается даже объяснить его и обосновать:

«Неужели вы думаете, что я до сих пор не мог написать и издать в Даггизе 2–3 книжонки? У меня все-таки опыт есть, я мог бы быть тоже среди признанных в нашем масштабе писателей. Но я не издаю потому, что я считаю, что мои произведения еще незрелые и ничего не дадут читателю. Это будет излишняя халтура, которая только еще больше наводнит рынок, и без того наводненный ею.

Я не хочу сдавать их туда и правильно делаю. (Голос из президиума: «Боишься?») Боюсь или не боюсь — я предъявляю к себе большие требования и хочу выступить с оформившимся, зрелым лицом…» Это сказано в июне 1934 года на первом съезде писателей Дагестана. Какой накал скрытого честолюбия, страстной мечты о будущей победе в этих словах о больших требованиях и о писателях, «признанных в нашем масштабе»! Ему не нужно такого признания.

Но быть «признанным в нашем масштабе» критиком и литературным деятелем Капиев согласен. Мало того — он сознательно к этому стремится.

Критика во многих отношениях выступает сейчас на первый план для будущего писателя Эффенди Капиева. «Несомненно, товарищи, что победу на литературном фронте организует критика», — заявляет он на съезде писателей Дагестана. (Любопытна сама терминология, к которой он прибегает, ходовая терминология времени.) Сам он, конечно, хочет быть там, где организуется победа. «Вопрос о критике самый назревший и стержневой вопрос развития дагестанских литератур… Будем называть вещи своими именами — здесь критика, за редким исключением, пустое место». Критика кажется Э. Капиеву единственным средством повысить общую культуру дагестанского писателя, связать его с литературной жизнью «центра», преодолеть провинциальность литературной работы. То, что ясно осознавалось формирующимся писателем для себя, сейчас же переносилось им в выступления, доклады, статьи о насущных нуждах литорганизации Дагестана. «Что же получается у нас? Мы, в сущности, бредем ощупью, наши писатели учатся кустарно, так как мы не сумели организовать глубокую творческую учебу. При

отсутствии критики, национальные писатели обезличены и оторваны от литературной жизни страны. Многие волнующие сегодня писательскую общественность Союза проблемы часто проходят мимо нас». Это его особенно страшит, ибо для себя лично он уже ясно ощущает необходимость вырваться за границу узкой литературной среды, несформировавшегося литературного процесса, сниженных критериев работы.

И когда в своей речи на первом съезде писателей Дагестана он, обращаясь к нескольким десяткам сидящих перед ним участников съезда — народных поэтов и начинающих писателей, — произносит, почти выкрикивает свой лозунг: «Да здравствует зрелость, и никаких скидок!», то, конечно, эти слова обращены, в сущности, к самому себе. И лишь благодаря его темпераменту, его желанию зажечь, заразить всех своим собственным отношением к писательскому делу слова эти вырвались на поверхность, прозвучали с трибуны, поразили слушателей, всех взволновали — на время — и запомнились навсегда.

Он возмущен тем, что писатели не знают имени Багрицкого; он спорит с теми делегатами съезда, которые говорят, «что сейчас для дагестанской литературы самое главное — это настежь открытые двери перед начинающими писателями, чтобы каждое написанное ими слово печатали бы в Даггизе», и возражает: «Это поведет к паразитизму». Здесь ему и приходится привести в пример собственное принципиальное непечатание — упрямое, требующее немалой выдержки и, конечно, многократно им обдуманное. Он не хочет довольствоваться незрелыми плодами. К тому же его работа над собственными рукописями, требующая сосредоточения, сейчас на втором плане, усилия его в значительной степени отвлечены в сторону.

Здесь вспоминается еще одно выступление на том же пленуме 1932 года. «В последний период была забыта литература, был заброшен станок, — говорил тогда Михаил Слонимский. — При том колоссальном количестве тем… которые стояли перед литературой, люди занимались не литературой, а организационной склокой и организационной борьбой за власть… Шла все-таки квалификация на командира, на организатора, а не настоящего писателя, обладавшего соответствующим мастерством». Это свидетельство непосредственно заинтересованного лица, участника событий, и к словам его можно отнестись с доверием.

Эффенди Капиев и два года спустя, в 1934 году, все так же увлечен повышением своей квалификации «на организатора». Он и мыслит в этих категориях и именно в этих терминах выражает

на съезде свои представления о литературном процессе: «И так как мы в бою, так как вокруг нас разворачивается фронт, если пошли говорить образно, и так как наш писатель находится на передовой линии огня, то успех зависит, во-первых, от оперативного руководства штаба, то есть Оргкомитета, во-вторых, успех зависит от *командиров литературы,* то есть от критиков и, в-третьих, от сознательности самой армии». Такой представляется ему иерархия литературной жизни, и его собственное в ней место находится где-то в непосредственной близости от «командных пунктов».

…И вот июньский день 1934 года на исходе, и Капиев, разгоряченный своей речью и слишком шумной, приподнятой обстановкой последнего дня I съезда дагестанских писателей, сбегает по ступенькам и выходит, наконец, на воздух. Душный махачкалинский вечер не освежает его. Он идет, умеряя быстрые свои шаги, по набережной, по парку, и вялый ветер доносит, наконец, до него несоленую, неморскую, озерную свежесть Каспия.

Юноши двигаются по бульвару группами, медленно, с достоинством, выгнув грудь, с излишним усердием выводя вперед то одно плечо, то другое — идут гоголем, как сказали бы в России. Он проходит мимо — их ровесник, озабоченный, не праздный. Внимательно и осторожно он рассчитывает свою жизнь. По-хозяйски располагается в будущем, совершая обычную для сходных с ним натур и простительную ошибку — ему кажется, что будущее принадлежит ему так же верно и надежно, как прошлое. Каждый ушедший год он мог бы, по слову поэта, окликнуть поименно — и каждый отзовется ему своим собственным голосом. Не только годы, но — дни! Каждый истекший день он может взвесить на ладони, и ладонь его ощутит тяжесть.

Он идет уже по улицам, удаляясь от моря. Вечер набирает силу и выманивает всех из домов — вдохнуть недолгую прохладу. Маленькие дети чинно сидят без штанов на земле, женщины сидят у стен своих домов на корточках, расставив круглые, завешенные темными подолами колени, и руки их взлетают перед самым лицом собеседниц, обозначая кульминацию рассказа. Старики расположились на детских стульчиках с подушками на сиденьях. Подбородком они опираются на посох. И острый, неподвижный их взгляд из-под нависших бровей, из-под тяжелых папах не провожает прохожего, а уставлен в одну и ту же не видную никому точку.

Город засыпал, показалось ему, стоя, сидя, двигаясь. Даже в юношах, переполненных своей молодостью, животной силой,

почудилось ему вдруг что-то сонное.

Он идет и вспоминает свою сегодняшнюю речь там, в этой душной комнате, где все сидели в рубашках с закатанными рукавами и крупный пот выступал на молодых, гладких лбах. И только одни народные поэты, сидевшие все вместе, выпрямись, на передних стульях, в своих черных суконных бешметах (от одного взгляда на них пот струями начинал бежать по спине!), в праздничных белых папахах чувствовали себя прекрасно.

Он там заговорил вдруг о предметах отвлеченных, вроде бы не очень подходящих к месту и времени, и сразу вызвал оживление, скрытые улыбки. Для него это была не отвлеченность, а сама реальность, имеющая формы и вязкая на ошупь. В ней увязало все, что ни возьми.

«У нас есть одна азиатская болезнь, — сказал он, — проклятое наследие прошлого, которой заражено большинство наших писателей, в том числе и я, и которая губит дагестанскую литературу и творчество наших отдельных товарищей: болезнь эта — лень. Это звучит как-то философски, но приходится об этом говорить. Я больше чем кто-либо из здесь сидящих знаю практику работы Оргкомитета и могу привести тысячу примеров, когда эта болезнь срывала большие начинания, большую работу. Но избавьте меня от этих разговоров, ибо их было очень много в течение двух лет.

Чем лечить эту болезнь? Есть один рецепт, который является отнюдь не полученным лабораторным путем, а взятым из практики, и который заключается в том, что лечить эту болезнь можно только повышением ответственности… Как заставить писателя и литературоведа дагестанского, чтобы они чувствовали ответственность за свое творчество?.. Пора нам всем понять, что мы уже выросли и взяли свое творчество и свою жизнь в свои руки, если можно так выразиться».

Да, как заставить?.. Как заставить кого-то чувствовать то, что чувствуешь ты? Понимать то, что ты понимаешь? Как объяснить, растолковать, разъяснить до тонкостей, сделать очевидным?

Как убедить их. уговорить — со всей настойчивостью, на какую ты способен, со всем пылом и жаром, со страстью, которую ты так нерасчетливо, так щедро вкладываешь в любые свои слова — да, как убедить их, чтобы все они взяли, наконец, свою жизнь в свои руки?..

Вот о чем думает молодой, даже еще очень молодой человек, спеша к своему дому. Вот какая забота сдвигает его темные, круглые, как у девушки, брови.

Он не преувеличивал. Лень и правда казалась ему болезнью, коростой, чумой какой-то, насылаемой неизвестно кем на

молодых, здоровых людей. «В том числе и я» — это было сказано из неизбежной для оратора скромности. Ему эта болезнь была незнакома. Ленивого человека он понимать отказывался.

Он не знал, как безуспешно воюют с ленью, как блаженно, прикрывая глаза, в сладкой истоме, сдаются на милость победительницы.

Что-то не мужское, испорченное чудилось ему в этой сладости, гнездившейся в восточных, влажных, покойных глазах его друзей.

Этой сладости он не понимал, вкуса ее не чувствовал.

Улицы Махачкалы затихали; и только на одном дворе пронзительно выкрикивала женщина:

— Магома-а! Ай, Магома-а!

Негромкий мужской смех слышался с другой стороны улицы.

— Слушай, слушай, что он сказал… — говорил кто-то высоким веселым голосом, и опять смеялись — молодо, сытно, всеми легкими.

Там, наверное, и стоял ее Магома, болтая с друзьями, — с полудня.

Здесь умели стоять на улицах часами, похохатывая, плавясь от жары, пьянея от дружеской беседы, от той особой уважительности, которая присутствует в разговорах горцев в гораздо больших дозах, чем в утонченных беседах дипломатов.

Этой уважительности не то чтобы выучивались — она укоренялась сама собой, издавна. Происходил как бы искусственный отбор — мужчина, имевший дурную привычку разговаривать с мужчинами недостаточно уважительно, недолго задерживался на этом свете — его приносили домой на бурке, залитой кровью, и сыновья убитого, вырастая (и, разумеется, отомстив за кровь отца), становились уже заметно более вежливыми. Так вырабатывался особый горский хороший тон, который не может быть выработан никаким словесным воспитанием.

…Здесь умели медленно, со вкусом, без суетливой поспешности, недостойной мужчины, подходить к разговору: «Все ли в порядке дома? Мать, отец здоровы ли? Жена, дети? Твое здоровье как?.. Какое лето стоит, э? Скоро, думаю, будем кушать персики…»

Здесь расходились, довольные беседой, как хорошо, умело сделанным делом.

Все это он думал изменить, повернуть, заставить быстрее двигаться; он мечтал разгорячить кровь литературной жизни своей маленькой страны — подобно тому, как любимый его поэт, Лермонтов, по счастливому выражению Б. Эйхенбаума,

«разгорячил кровь русской поэзии…».

Как бы два мира в жизни Капиева начала тридцатых годов. Стремление воздействовать на литературный процесс в Дагестане, оформить его, организовать, продемонстрировать лучшие образцы поэзии всесоюзному читателю — отсюда общественная и публицистическая деятельность, отсюда в газетах — его статьи и переводы мало-мальски ценного в дагестанской прозе и поэзии.

С другой стороны — скрытый от посторонних глаз внутренний творческий процесс, поиски своего художнического пути. Ничего в полной мере самостоятельного, оригинального он в эти годы не печатает. И многосторонняя его издательская деятельность — все это не в полную силу голоса, это что-то рядом с его размышлениями об искусстве и о своем в нем пути. Здесь только неясные отблески его формирующегося таланта и художественного мироощущения.

VI

За те два года, которые он провел в Махачкале, многое изменилось. Дагестанские литературы вышли за границы только своего языка, известности среди своего только народа. С ними познакомился всесоюзный читатель, и Эффенди мог бы с гордостью говорить о своей роли в этом. Возник интерес к стране с древним и богатым прошлым, со столь разнообразной, разноплеменной и разноязычной жизнью в настоящем. К тому же перемены в жизни народа за последнее десятилетие здесь были заметны, может быть, более резко, чем где бы то ни было: одна дорога, проложенная в высокогорный аул, уже коренным образом меняла здесь столетиями сложившийся уклад жизни.

Весной 1933 года в Дагестан приехал Павленко, начавший в это время книгу о Шамиле. Страна эта поразила его. 11 мая в «Литературной газете» печатается очерк Павленко «Дагестанский опыт». «Когда будет написана «Культурная революция в образах и картинах», она представит книгу редчайшего героизма, неожиданного, главным образом, тем, что речь пойдет о таких гуманных, никак не выдающихся и в общем довольно будничных вещах, как азбука и таблица умножения».

А в июле того же года в Дагестан выехала, как тогда это называлось, «писательская бригада» — В. Луговской, Н. Тихонов, П. Павленко. Они проехали весь южный Дагестан, побывали там в Дербенте, в Ахтах, в Ашага-Стале у Сулеймана Стальского, увидели нагорную часть северного Дагестана — аулы Чох и Гуниб.

В Махачкале русские писатели познакомились с Эффенди Капиевым, принявшим их в своем доме. Они были ошеломлены. Их поразил этот двадцатичетырехлетний горец, так профессионально осознавший опыт русской литературы и так по-хозяйски владевший огромным наследием разноязычной народной поэзии своей страны. Перед ними был вполне сложившийся литератор, с тонким вкусом, со своей собственной системой эстетических оценок, с верным чувством прекрасного — не только изначально заложенным в его одаренной натуре, но, несомненно, воспитанным многолетними размышлениями над поэзией и прозой разных народов.

«Готовый» писатель стоял перед ними — писатель, не написавший, однако, еще ничего, что удовлетворило бы его собственный взыскательный вкус.

Литература волновала его как любовь, как обида. Она была его судьбой, его будущим — всем, ради чего только и стоило

жить.

Пылкость этой затаенной, но то и дело прорывающейся страсти обжигала его собеседников. Мысль его кружилась вокруг тайн писательства с неотступным, смущающим упорством искателя кладов.

«С Эффенди Капиевым я впервые познакомился летом 1933 года, в Махачкале, — вспоминал впоследствии Н. Тихонов. — Все мне было внове в этом приморском городе, за которым вставали горы — преддверие многоязычного, многоликого Дагестана. В темноте вечеров таинственно белела высокая волна Хвалынского моря. Шумели большие деревья на маленьких улицах, и так к месту звучали стихи в скромной квартире Эффенди. Я почувствовал тогда, что хозяин и хозяйка — жена Эффенди, Наташа, — больше всего на свете преданы поэзии, и эта чистая преданность наполняет их жизнь особой, гордой радостью.

Тут говорили о поэзии широко и свободно. Тут читали русских и горских поэтов, называли мне неизвестные имена, я слышал в переводе отрывки народных песен с поразительными образами и ритмами».

В поездке писателей по Дагестану их сопровождал Роман Фатуев — тоже русский писатель, давно связавший свою литературную жизнь с этой страной, друживший с Капиевым. Позднее Фатуев вспоминал: «Удивительно простой и естественный в обращении, Павленко очень импонировал Капиеву своей манерой держаться и разговаривать…Он охотно вступал в спор на самые щепетильные, узкопрофессиональные темы. Эффенди Капиев, неустанно стремившийся понять секрет писательского ремесла, с жадностью ловил каждое слово…»

Для Капиева, как и для Фатуева, Павленко «был уже признанным мастером, писателем «с именем», неоднократно бывавшим у Горького в Крыму (что тоже имело немаловажное значение)». В их глазах он вполне полноправно представлял литературу; трудно было и вообразить, кто бы мог им в то время более импонировать.

Капиев не мог не чувствовать себя польщенным, взволнованным. Русская литература как бы сама явилась к нему на дом и вела с ним запросто разговоры о тайнах своей неотразимой силы, которые он пытался разгадывать с детства.

А первое, беглое знакомство Капиева с Павленко — еще весной 1933 года — началось с обиды, с весьма резких слов. Об этом рассказывает Наталья Капиева, говоря о трудностях выбранного Капиевым пути, о недовольстве «некоторых соотечественников, упрекавших молодого писателя в отступничестве», и недоверии тех, для кого русская литература

«изначально» была родным домом: «Когда Капиев в 1933 году пришел к нему поделиться своими замыслами, Павленко сказал: «Куда вы суетесь? По-русски я все равно напишу лучше вас».

Пришлось перебороть и это: сомнения, обиды, боль».

Теперь Эффенди чувствовал себя более свободно, ненапряженно — ему, человеку «без имени», больше не надо было ежеминутно самоутверждаться перед этим уже давно и, как казалось Капиеву, прочно осуществившимся писателем, отвоевывая у собеседника право на равенство в беседе. «Эффенди прямо, без обиняков, ставил вопросы» и получал на них подробные, с обдуманной профессиональной точностью выраженные ответы. Мастерская литературы зашумела вокруг, загрохотала своими молотами, зазвенела напильниками и напильничками, оттачивающими тонкие детали. Творчество предстало в наиболее близком ему обличье — высокого ремесла, многолетними усилиями дающегося уменья, родственного тончайшему уменью восхищавших его кубачинских златокузнецов. Литература придвигалась. Она была кем-то уже обжита. Притягательность ее возрастала многократно, разгорячала воображение.

Так прошел 1933 год, пошел 1934-й, годы его относительного благополучия. Его имя, уже широко известное в Дагестане, становилось известным и за его пределами — там о нем знали, главным образом, как о талантливом переводчике горской поэзии.

Приближалось, казалось бы, время более спокойного осуществления своих собственных, давно созревших, до деталей обдуманных замыслов. Ему исполнилось двадцать пять лет; пора было ему целиком обратиться к литературе. Но не чины, так должности, всевозможные литературно-общественные обязанности, когда-то так охотно взятые им на себя, теперь держат его прочно и требуют все новых усилий. И все это тоже кажется нужным, необходимым для устройства своей писательской судьбы. К тому же есть еще время.

Все еще занят он предуготовлением к творчеству. Он все возводит стены своего дома — для того, надо думать, чтобы потом со спокойной душою отдаться тихому, требующему уединения труду литератора.

Человек достраивает свой дом и не знает, что жить в нем ему не придется. И нам, уже знающим это, хочется крикнуть ему:

— Бросай все! Бросай, не медли! Делай главное, что предназначено тебе, что бродит в крови и требует осуществления!..

Но он не слышит этого голоса, голоса позднего разума. и

тщательно возводит стены.

В конце же 1934 года почва под его ногами самым серьезным образом заколебалась. События назрели к лету. 12 августа 1935 года в «Дагестанской правде» появилась статья того самого Исмаила Аурбиева, пьесы которого когда-то так неосторожно были названы Капиевым галиматьей. Статья называлась «Буржуазные тенденции в дагестанской литературе», и в ней было разъяснено следующее: «Классово враждебные Советской власти элементы — это наглое охвостье, последыши разгромленных националистических и мелкобуржуазных «идеологов» подбирали весь литературный хлам из заплесневелого арсенала контрреволюции и, чуточку подлатав, совали в сборники рядом с воинствующей поэзией действительно советских поэтов и писателей». Этот «литературный хлам» подбирали и латали писатели Капиев и Аткай. Против постановления обкома, на которое опиралась статья, и «коллективного письма» дагестанских писателей, где «последыши» были еще раз поименованы, выступили «Известия» в статье, перепечатанной 29 августа в «Дагестанской правде», — «Самокритика по-дагестански».

Тем не менее было вынесено еще одно постановление, напечатанное 30 сентября. Там говорилось: «В качестве секретарей Союза советских писателей были выдвинуты Аткай и Капиев, недостаточно проверенные товарищами Шовкринским и Астемировым. Этим людям, неспособным руководить писателями, было фактически передоверено руководство союзом…

Кроме того, Аткай и Капиев в своих произведениях протаскивали националистические взгляды». Так человек, говоривший и думавший по-русски — и этим нередко вызывавший неодобрение своих земляков, — оказался обвиненным, кроме всего прочего, в национализме.

В это время Ставропольский крайком пригласил его принять участие в работе газеты «Молодой ленинец».

Капиев с семьей уехал из Дагестана в Пятигорск.

Часть вторая
ЛИТЕРАТУРА

…Литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное

В. Шкловский

I

В соседстве Бештау и Эльбруса
живут и досуг и вдохновенье…

(Из письма Пушкина В Д Сухорукову в Пятигорск)

В Пятигорске легкий воздух. Это прославленный воздух, чистый и свежий, «как поцелуй ребенка».

На той же земле стоит Пятигорск, что и сто лет назад, и в хорошую погоду на горизонте тем же золотым, светоносным, неправдоподобным блеском загорается Эльбрус.

В Пятигорске тихие тенистые улицы, и нависающая над городом гора Машук сторожит пылких и неосторожных поэтов.

Человек идет по городу в задумчивости мимо старых, изобильных устойчивой к переменам погоды листвою деревьев. Листва бежит рядом с ним, то и дело бросаясь под ноги вырезною тенью. Солнце лишь на мгновения вспыхивает, как на клинке, на плитах тротуара. Изредка звоном наполняется улица от процокавших по булыжной мостовой копыт.

Походкой горца, неспешной и быстрой, идет человек, и звон горячих булыжников отдается в его голове то резкой и ясной, имеющей вполне определенные очертания тоской, то внезапной и смутной радостью, имеющей легкомысленные очертания надежды.

Жара течет по мостовым, омывая тротуары. Тротуары прохладны, тени густы и сберегают холодную ясность мыслей.

Вдоль белых и желтых, удобных внутри и уютных снаружи невысоких домов идет человек. Не пригибаясь, идет он под низко склоняющимися над ним ветками.

Пересекая тихие мостовые, он рассеянно взглядывает на небо. Голубое небо стоит над ним бездонным и ясным куполом. Оно не разделено силуэтами высоких зданий на части, как в столицах, и видно человеку все сразу, как в горах.

Думая о своем, проходит невысокий человек и скрывается за поворотом к своему дому.

II

Впрочем, свой дом на новом месте появился у Капиева не сразу.

Сначала он жил в Ессентуках, на улице Гоголя, 3 — всей семьей, вчетвером в маленькой комнате при редакции.

Грустная это была осень. Он все не мог успокоиться; тоска его не покидала; обида и гнев то и дело поднимались в нем.

«Милый мой Ромаша! — писал он в Москву Фатуеву. — Душа моя все же тоскует по Дагестану, как ни стараюсь я себя убедить в том, что переезд мой в Ессентуки страшно необходим и можно сказать — это единственный выход из того тупика, в какой меня загнали мои завистники и вечные недруги. Когда здесь, стиснув голову кулаками, я хочу трезво и нелицеприятно оценить все, что произошло со мной, я (как ни странно) не могу понять: что же от меня хотят? В чем я повинен перед народом, перед литературой, перед теми, кто меня травит, кто не дает дышать и работать?! Мне хочется крикнуть: что вам нужно? Чем я не угодил вам?..

…Жаль, очень жаль, что такие, как Аурбиев, и иже с ним, решают наши судьбы. Ничего, отдышусь, подлечусь, продумаю, а там будет видно! Всему свое время, свой час. А такой час придет, так и знай, придет. Залог тому — моя работа, мой каторжный, изо дня в день, труд, в который я верю, как в самого себя…Я работаю. Как? — не мне тебе говорить. Чем аллах меня наградил, так это упрямством, — его у меня хватает с избытком. А ежели к упрямству кое-какой талантишко — может, что-нибудь и выйдет. Ты как думаешь, выйдет?

Не молчи, ответь, поддержи во мне дух и веру. Я на новой жизненной стезе, и поддержка друга вещь, сам понимаешь, нужная. Твое слово для меня важно. Ведь здесь, в Ессентуках, друзей у меня нет». И подписался: «Курортник по недоразумению и по нужде Эффенди — Мансур Ессентукский».

Потом он переехал в Пятигорск. На улице Анджиевского, 7, близко от домика Лермонтова, от опекушинского памятника поэту, появилась у него отдельная квартира и собственный кабинет для работы.

Круто переменившаяся жизнь понемногу входила все-таки в новое русло, успокаивалась. И еще из Ессентуков он написал своему другу: «Переехав сюда, я снова обрел веру в себя, покой и время для раздумий и работы».

Капиев расстался с Дагестаном, но продолжал туда ездить. Его особенно интересовал теперь южный Дагестан, и даже один лезгинский аул в двух километрах от Касумкента. Это был аул

Ашага-Сталь — нижний из трех аулов, известный своими садами и виноградниками. (Ашага по-лезгински «нижний».)

В этом Нижнем ауле — в самом крайнем доме, первом, который видит путник, входящий в аул по дороге из Касумкента, — жил шестидесятилетний поэт, с недавних пор известный всему Союзу — Сулейман Стальский, то есть Сулейман из аула Сталь.

В южном Дагестане с давних времен существовала своеобразная поэзия ашугов — поэтов, которые слагают свои стихи устно, часто импровизируя прямо на глазах у слушателей. Стихи эти или лирические, или злободневные, с едкими выпадами в адрес вполне конкретного лица — обидчика, притеснителя. Это и стихи, и песни — их исполняют слегка нараспев, подыгрывая на хомузе или просто держа его в руках как старый символ «музыкальности» жанра.

Среди лезгинов, особенно кюринцев — тех лезгинов, которые живут в нижних аулах, а не в горах, — песни Сулеймана были известны еще в начале века. Он пел их и в своем ауле, и на базарных площадях, которые всегда были наиболее привычным и удобным для этого местом, — при большом стечении народа, никогда не остававшегося равнодушным и к теме и к «форме». Скакали всадники из соседних аулов, если знали, что Сулейман будет завтра петь на базаре. Песен его никто не записывал, но все же их знали. Его острого языка боялись, и про это у него тоже была сложена песня.

В бурное время 1917–1920 годов Сулейман сложил десятки песен; в них были и гнев, и тоска, и надежды, и волнение за судьбу своей маленькой страны.

В советское время Сулейман продолжал слагать песни на темы дня и исполнять их при случае. Эти песни стали записывать, переводить, издавать. В 1934 году Сулейман был послан делегатом на Всесоюзный съезд писателей. Он познакомился с Горьким и имел с ним долгую беседу. Свидетелей этой беседы он поразил своим уменьем вести с незнакомым ему, прославленным человеком разговор, исполненный невозмутимого достоинства и спокойной, сердечной вежливости старого, много видевшего человека.

— Мы — старики, Максим Горький, — сказал он, — приятно поговорить с тобой, ровесником, а то кругом одна молодежь, с ними нам не подобает равняться.

Привычные печатные столбцы стихов на глазах сотен людей, причислявших себя к поэтам, оказывались лишь формой — условной и временной. Сама же поэзия была вечной и могла естественно и легко сорваться с уст неграмотного старика, редко

выезжавшего за пределы своего аула.

И этот разговор, и пропетое Сулейманом с трибуны приветствие съезду поразили и разволновали Горького. Зрелище и правда было впечатляющее. В литературу книг, газет, журналов, казавшуюся уже единственной, навсегда установившейся формой бытования искусства слова в XX веке, на глазах сотен делегатов съезда — работников этой именно «письменной», печатной словесности — шагнул вдруг старик в горском бешмете и запел свои песни — как пели их бродячие певцы тысячелетия назад, не помышляя об иных формах закрепления этой свободно творимой поэзии, кроме своей и народной памяти.

И в своей речи на съезде Горький сказал: «На меня, и — я знаю — не только на меня, произвел потрясающее впечатление ашуг Сулейман Стальский. Я видел, как этот старец, безграмотный, но мудрый, сидя в президиуме, шептал, создавая свои стихи, затем он, Гомер XX века, изумительно прочел их.

Берегите людей, способных создавать такие жемчужины поэзии, какие создает Сулейман».

Слова эти существенно изменили и жизнь Сулеймана, и его творческую судьбу. Эффенди Капиев, наиболее близкий свидетель этого, позже, в 1940 году, уже после смерти Стальского, на Всесоюзном съезде фольклористов рассказывал об этом так: «С 1934 года, после известной его встречи в Москве на съезде писателей с Алексеем Максимовичем Горьким начинается полоса широкого внимания и интереса к его творчеству со стороны советской общественности.

Я должен сказать честно, что до этого Сулейман почти ничем не выделялся среди своих многочисленных собратьев — народных певцов Северного Кавказа, так же как и он (а иногда, может быть, активней и ярче), воспевавших новую жизнь и большие события своего времени. И в этом я не вижу ничего плохого, — спешил добавить Капиев, — в этом нет ничего удивительного, когда незаметный, рядовой, ничем особенным не выделяющийся, простой и неграмотный ашуг может в наше время, в нашей стране стать всенародным певцом, выразителем дум и стремлений своей обширной родины, своего народа, своей земли».

Вскоре после съезда в Дагестан приехал корреспондент «Правды» — за стихами Сулеймана для майского номера — и попросил Капиева помочь ему получить эти стихи. Они поехали в Ашага-Сталь. С этого времени жизнь Капиева на несколько лет оказалась тесно связанной с судьбой Сулеймана и его песен. И так как мы пишем не о Стальском, а о том, чем была встреча с ним для Эффенди Капиева, то послушаем, как рассказывал об этом сам Капиев, взглянем на Стальского его глазами. Рассказ

этот между тем, как и всякий рассказ одного человека о другом, поможет ясней увидеть и самого Капиева.

«До этого я встречался с поэтом дважды.

Первая моя встреча с Сулейманом Стальским произошла в 1934 году, весной в Махачкала. Союз советских писателей Дагестана готовился тогда к своему первому съезду. Я работал секретарем союза. Среди делегатов, приехавших из аула на съезд, был и старый лезгинский поэт Сулейман Стальский, о котором до тех пор никто ничего особенно не слышал.

На трибуну взошел старик очень медленной, достойной походкой. Несколько минут он стоял, собираясь с мыслями, обнажив голову, барабаня пальцами по своей папахе, которую держал в обеих руках, как бубен. Это старая привычка, старая традиция всех ашугов. В промежутках между двумя четверостишиями, собираясь с мыслями, они обычно барабанят пальцами по бубну, чтобы пауза не была абсолютно мертвой, чтобы не терять связи и держать внимание слушателей на стройном ритме песни.

…Теперь я совершенно не помню темы той песни, которую пропел Сулейман съезду. Вероятно, это было обычное приветствие, песня-поздравление. Но я хорошо помню, что, окончив петь, он немного подождал и громко спросил:

— Можно еще?

Раздались аплодисменты. Тогда он начал еще.

Пропев вторую песню, Сулейман, так же спокойно сойдя с трибуны, с той же медлительностью и достоинством направился обратно в зал. Случилось так, что он сел на свободное место рядом со мной. Из разговора выяснилось, что Сулейман прекрасно владеет тюркским языком. Язык этот знал и я…

Теперь я уже не помню, о чем и долго ли мы говорили с ним. Но помню хорошо, что в перерыве между двумя заседаниями, выйдя на улицу, мы попали под дождь. Как сейчас вижу согбенную фигуру Сулеймана, шагающего рядом со мной, вывернув свою черную баранью шубу шерстью наизнанку (так делают в горах, когда идет дождь, чтоб не портилась овчина). Сулейман остановился под навесом чьих-то ворот. Дождь усилился. Под навесом собралась толпа делегатов.

И вот здесь меня удивило следующее: Сулейман не думал о съезде, не думал о том, какое впечатление произвело его выступление на слушателей (другие только тем и были заняты), а, помолчав, сказал:

— Очень хорошо, что идет дождь! Сейчас как раз посевы кончили, и в нашем ауле, в колхозе все ждут дождя. Как хорошо, что идет дождь!

И Сулейман запомнился мне на всю жизнь с этой фразой на устах».

За словами этими стояла другая жизнь, свободная от борьбы за призрачное первенство, заполненная делами простыми и насущными — как хлеб и поэзия. Этот мир существовал, люди жили в нем, временные успехи и поражения на литературном фронте их не касались. Это был мир, который он знал с детства, который любил, который долгие годы теснился в его воображении и терпеливо ждал воплощения. Этот мир был живой, как нельзя более реальный, и только в литературе его место еще пустовало.

Человек из этого мира, старый, уже больной, в остро пахнущей бараньей шубе наизнанку, стоял рядом с ним, поглядывал на дождь, прищурясь.

Это был его герой, но вряд ли он тогда догадывался об этом.

III

«Итак, до того, как корреспондент «Правды» обратился ко мне с просьбой помочь ему получить праздничные стихи Сулеймана, я встречался с поэтом дважды и уже любил в нем человека. Дома, у него в ауле, я впервые увидел Сулеймана весной 1935 года. В Ашага-Сталь мы приехали вместе с корреспондентом. Сулеймана мы застали больным. Когда мы вошли к нему в саклю, он сидел на кровати бледный, с отеками под глазами, и вид у него был весьма понурый. Нужно было получить стихи. Но как? Речи о том, чтобы он сложил специально новые стихи, быть не могло, и беспокоить его в таком состоянии мы не решились. Стало быть, приходилось ограничиться старыми. Но Сулейман сам предложил выход.

— Есть у меня несколько шкурок, — сказал он после беседы с нами. — Нужно сделать праздничную шубу. Вы будете закройщиками, и с вашей помощью, может, мне удастся сшить новую шубу. Я вам дам мерку и буду наблюдать, сидя в постели, а вы работайте…

Должен сказать, что в тот день, участвуя в какой-то мере в «сшивании» этих стихов, как образно пошутил Сулейман, а может быть, и в некоторой доделке их, я и не подозревал, что приобщаюсь к большому ответственному делу, что с этого момента и жизнь, и творческая судьба моя как литератора пойдут по новой, далекой дороге. Я смотрел на это, как на исключительный, единственный случай, но вышло так, что это мое первое прикосновение к творчеству Сулеймана определило и весь дальнейший характер и методы моей работы с ним. Произошло так, что потом само собой разумелось, что я не только и не просто безоговорочно должен переводить все, что «выпелось» из души Сулеймана, а должен подвергать это некоторой редакции согласно с волей, вкусом и характером самого Сулеймана».

Так это и произошло, или примерно так. Случилось только то, что должно было случиться, что подготовлено было и самыми далекими, с детства идущими обстоятельствами и очень близкими, которые постепенно встали вокруг него в ту зиму 1934/35 года.

Что он имел к тому времени в своем запасе, в своем, как говорят теперь, активе? Прежде всего — хорошее знакомство с горской устного поэзией. Он знал и старых певцов, слагавших свои песни столетия назад (самым любимым из них был даргинец Батырай), и новых, тех, которые чаще всего были сейчас уже стариками, но не утеряли желания петь. Он разыскивал их по

аулам и записывал и их собственные и другие, старые песни — тогда, когда этим всерьез никто еще не интересовался. Он включал эти песни в антологии, споря с теми, кому все это казалось сомнительным — все-таки это были старики, а время принадлежало сейчас молодым, только они одни могли понять его требования.

Капиев же продолжал возиться именно со стариками — еще и потому, что он просто любил их, ему интересно было с ними. Он умел слушать их часами, задавая вопросы лишь изредка и в очень почтительной форме. Благосклонно кивнув, старики отвечали вежливому юноше. Говорили они неторопливо, делая долгие паузы. У них были ясная память, твердый голос. Некоторые из них были совсем дряхлые, немощные, но ослабевших от старости разумом почти не было, в горах это не заведено.

«Путешествуя по горам, я люблю встречаться и беседовать с дряхлыми стариками, — писал Капиев в своей записной книжке. — Один и тот же вопрос я задаю им, улучив минуту:

— Вот вы жили столько времени на свете. Скажите, что самое интересное, самое занятное испытали или видели вы на земле?

И ответы бывали самые неожиданные…

Древнего старика видел я в Гунибе, сидящим на камне возле дома. Он был так стар, что глаза уже не слушались его и он поворачивал их с трудом, вместе с головой». (Какая точная, однако, рука у этого человека, не решившегося напечатать еще ни строчки своей прозы! — *М. Ч.*) «Долго думал старик, прежде чем ответить на мой вопрос. Наконец сказал:

— Медведя видел. Два раза.

Оказалось, что старик этот всю жизнь был пастухом. Закурив папиросу, он оживился и рассказал мне два случая о своих встречах с медведями. Рассказы старика я записал тут же слово в слово — благо что он рассказывал медленно, как бы беседуя с самим собой.

— Однажды, в одну темную ночь, я сидел с друзьями под горой. Шел дождь. Друзья дремали, полулежа возле высокой скалы. Я сидел в стороне, накрыв потухающий костер буркой и защищая огонь от дождя. Думал. Очень приятно бывает, друзья, чувствовать телом огонь, а лицом — дождь. Вдруг слышу — баранта (так называют стадо баранов. — *М. Ч.*) наша шарахнулась в горы. Что такое? Почуяв тревогу, я встал. Чуть выше скалы, наверху, вижу две черные тени. Я подумал: «Наверно, это козлы наши сцепились рогами». «Ах, негодяи!» — кричу. Бараны вдруг испуганно сбились вокруг меня. Я определенно подумал: «Наверно, это козлы друг против друга стоят и стучатся рогами». Я сказал друзьям: «Там наши козлы сцепились, ни ночи, ни дня

им нет, проклятым, пойду-ка и дам каждому по разу!» И пошел. А надо сказать, что у меня за поясом всегда был пистолет. На войну я не собирался, кровников не имел, а поэтому и пистолет был заряжен не свинцом, а больше паклей и тряпками. Так, для виду. Сильный дождь мешал мне смотреть. Однако я близко подошел к козлам и что есть силы ударил одного ярлыгой по башке. Вдруг — боже! — сильная лапа упала мне на грудь, разорвала, растерзала бешмет, рубашку и опрокинула меня наземь. Я вскочил, но не потерялся. Выхватил пистолет и выстрелил, не глядя, наобум. И стало от выстрела светло как днем. Вижу — медведь. Медведь-то, правда, не боится выстрела, но я хорошо сделал, набив пистолет паклей и тряпками. Огня-то уж медведь боится здорово. Как отпрянет он от меня, сукин сын, только и видели! А в том месте, где он стоял, гляжу, остался лежать издыхающий баран. Медведь, оказывается, поступил по-медвежьи: схватив барана в обе лапы, он подымал его и бросал наземь, чтобы перебить ему все кости. Экий шалун!

Потом, когда я опомнился, гляжу, рука моя вся в крови. Оказывается, я так сильно рванул курок, что он до кости вошел в руку. А медведя не ранил. Нет, нисколько. Как сейчас помню, как кровь хлестала все из руки. Однако я прежде зарезал кинжалом издыхающего барана, чтоб не пропало мясо, а уж потом занялся рукой. Да. Вернулся к своим, друзья все дремлют. «Что это был за выстрел?» — спросил кто-то. «А, ничего, — говорю, — там один медведь…» И, сев снова на прежнее место возле костра, начал перевязывать рану. Да. А тряпка и пакля еще долго тлели в темноте, пока не потушил их дождь окончательно. Я же перевязал руку, завернулся снова в бурку и, наклонясь над чуть теплыми угольями, уснул. Очень хорошо все вышло. Очень…»

«А, ничего, — говорю, — там один медведь…» — одной фразой очерчен весь характер. За ней — мужская этика горца, не терпящая хвастовства, многословных рассказов о минувшей опасности и о собственном мужестве. Был «один медведь» — и кончено дело!

И другую свою встречу — с медведицей и медвежатами — вспоминает старик, и этот рассказ Капиев тоже тщательно записывает. Лакцы рассказывают ему на своем родном языке, лезгины или аварцы — на знакомом и им, и ему тюркском, а сам Капиев тут же записывает эти рассказы по-русски… Таким вот образом и беседовал он потом и со Стальским.

Но дело было, конечно, не в беседах, а в стихах Стальского, которые Капиев стал записывать и переводить — «не только и не просто» переводить, как сам он об этом выразился. Его всегда интересовали новые процессы в устной поэзии — особенно как-то

связанные с задачами современности, как он их понимал.

Его, человека увлекающегося и влюбленного в литературу, интересовали вообще всякие новые и казавшиеся ему оригинальными формы искусства. И вот перед ним оказался неграмотный горец, старик, шестьдесят с лишним лет проживший в ауле той жизнью, которая теперь уже прекрасно была знакома Капиеву, и он же поэт, охотно слагающий песни о современности, легко становящиеся достоянием всесоюзного читателя.

И так же охотно сам Капиев стал участником очень большого по тогдашним масштабам дела, которое им самим, несомненно, было почувствовано как грандиозный литературный эксперимент.

Эксперимент этот не мог не быть крупным и по своему размаху, и по вызванному им резонансу — личность Капиева была достаточно сильной и оригинальной для этого. Легко представить себе, как влекла Капиева возможность реально воздействовать на процесс создания той самой народной поэзии, которая всегда казалась ему как бы высеченной на камне. Здесь она рождалась прямо на его глазах, и он мог даже быть непосредственно причастен к этому. Вряд ли он долго колебался. И так как речь идет здесь не только о литературе, но и всей жизненной судьбе человека, включающей в себя и общие для всех людей коллизии, то следует, не чинясь, принять во внимание, что человеку во все времена необходимы средства к существованию — и своему собственному и своей семьи. Не менее других нужны они писателю. У писателя нет ренты и постоянного заработка. Книги же оплачиваются обычно после того, как они уже напечатаны. У Капиева в 1935 году не было ни напечатанных, ни печатающихся книг. Само его дальнейшее существование по описанным ранее обстоятельствам к этому времени стало вдруг проблематичным. И это усилило его решимость взяться за новое и очень многими своими сторонами привлекавшее его дело. И он взялся за него — с тем азартом, с той деятельной — и в работе всегда еще живее разгоравшейся — увлеченностью, к которой он более других был способен.

Дело же было не простое, и, в сущности, слишком сильная увлеченность могла даже оказаться излишней.

«С того момента, как появились стихи Сулеймана в «Правде», — рассказывал далее Капиев в своем докладе, — отовсюду, буквально со всех концов страны, поэта стали осаждать десятками телеграмм, писем, заказов, к нему начали стекаться специальные корреспонденты и репортеры. Началось паломничество к Сулейману Стальскому Сулейман, и сам того не ожидая, вдруг очутился на такой высоте, что теперь нельзя было ему «ударить в грязь лицом». Каждый вздох его слышала вся

страна. Здесь нужно было быть поэтом большого политического кругозора и огромной эрудиции, полным творческих сил, чтобы достойно держаться в вышине и не упасть. Не экзотическая оригинальность Сулеймана интересовала страну и народ, а его живое, боевое слово, сказанное кстати, отвечающее времени, и согласный с думами передового народа его горячий отклик, ибо народ в нем видел своего сына. Время призывало Сулеймана и требовало, чтобы он был трибуном».

Доклад построен с большим тщанием, в нем чувствуется обдуманность каждого слова. Он написан в 1940 году, то есть через три года после смерти Сулеймана, когда Капиеву пришлось уже обороняться, объяснять неизбежность тех именно форм работы со Стальским, которые были избраны им, судя по всему, без долгих размышлений, как бы естественным путем, «в рабочем порядке»: настолько велика была тогда, в середине тридцатых годов, его уверенность в возможности только такого, только однозначного решения.

«Сулейман сказал однажды:

— Вот вы, грамотные люди, все верхом, а я — пешком, и мне трудно догнать вас и время. Подсадите меня! Не надо ждать, сдерживая коней, пока я догоню вас, опираясь на палку, — я стар, недолго мне сопутствовать вам, — пристройте меня, юноши, рядом с собой в седле и правьте дальше.

…И тогда я понял свою задачу. Надо держать поэта в седле современности, помочь ему, неграмотному, но одаренному ашугу, которому выпала великая доля быть трибуном своего народа, не отставать от времени и быть впереди него.

И вся моя работа с Сулейманом исходила из этого требования самого Сулеймана.

Я предвижу возражения, но что я в данном случае выбрал свою роль правильно, я не сомневался и не отрекаюсь: на том стою!»

Капиев объяснял, что он «выполнял работу рецензента, советчика».

«Быть может, сам себе не отдавая отчета, я все же отлично чувствовал, что имею дело с «взрывчатым веществом», и всегда был бережен, никогда ничего не навязывал Сулейману, а только показывал ему, и он был волен сам выбирать, что ему по вкусу».

Дело было, конечно, не в дефектах вкуса Капиева — никто не мог бы упрекнуть его в недостаточно тонком понимании поэзии. Он сам был поэт и скоро доказал это. Все было предопределено уже тем, как понял он место Сулеймана в современности и дальнейшую жизнь его поэзии. А точнее — даже не тем, как понял это он, а тем, что определенное понимание этого было уже

совершившимся фактом. И когда Капиев утверждал, что Сулейману «нужно было быть поэтом большого политического кругозора», — это не его собственные тезисы. Это те готовые, вне его сознания возникшие предпосылки, с которыми он приступал к работе с поэтом пять лет назад. G ними можно было соглашаться или нет; изменить их было нельзя. Капиев с ними согласился. Он взялся помочь поэту держаться «в седле современности». Современность и ее задачи Капиев понимал отлично. Он мог бы растолковать их любому неграмотному.

Сами формы бытования устной поэзии в Дагестане в те годы уже резко изменились. Разрушались замкнутость, застылость общественных форм, «политика» давно вторглась в патриархальную жизнь аулов. При этом еще не полностью была ликвидирована неграмотность населения. Наивно-агитационные формы поэзии могли приобретать в этих условиях особое, серьезное значение. Они выполняли роль газеты, радио, политической беседы.

Расширялся и круг тем песен Сулеймана. Политический темперамент поэта и его изменившийся взгляд на собственные задачи приводил его к темам, далеко выходившим за пределы кюринских предгорий — и здесь были естественны какие-то отклонения от привычных трактовок этих широкомасштабных тем: трактовки эти могли быть ему и неизвестны, да и странно выглядели бы в его песнях. Но все усиливающаяся у окружавших его людей боязнь политических ошибок вела и к строгому контролю над самим процессом творчества. Стремление видеть в «поэтах из народа» выразителей общественного мнения по всем решительно вопросам времени в середине тридцатых годов неминуемо привело к строгому редактированию их творчества.

Это повышенно строгое отношение к песням Стальского как к предназначенным уже не для устного исполнения в кругу односельчан, а для печати, причем для очень широкой печати, полностью разделял Капиев — и не только в 1935, но и в 1940 году. В докладе он рассказывал о том, что Стальский стал один сочинять песню «Об утильсырье» и «взял неправильный тон для своей песни». Можно только удивляться тому, в чем мерещилась тогда «неправильность», «невыдержанность». Взгляд читателей и критиков, современников Стальского, был слишком щепетилен. Микроскопические «отклонения» уже пугали. Оказывается, Сулейман «решил построить песню как просьбу: наше государство, мол, нуждается, ему нужно выпустить много машин для нас, так вы, мои друзья, собирайте старые тряпки, старые галоши. И это он слагал искренне, от души, будучи уверен, что так и надо, ибо все, что сочинял Сулейман, — уж я-то знаю это! —

было искренне и шло от чистого сердца.

И тут он был убежден, что так и нужно: раз нельзя заставлять собирать тряпки, а надо просить, то необходимо просить как следует».

…Какое странное, в сущности, болезненное явление — это совмещение в одном и том же человеке таких разных качеств, или, вернее, даже какое-то двойственное проявление одного и того же качества: Капиев прекрасно понимает Сулеймана, отнюдь не простоватого и, конечно, не глупого человека, — его искренность не вызывает у него никаких сомнений, — и как зато незыблема его же глубочайшая уверенность в том, что в тех же строках, где один человек видит искренность поэта, другой способен увидеть злой умысел или что-нибудь в этом роде. В этом Капиев вполне принадлежит своему времени и своему жизненному опыту.

Для самого Капиева было совершенно очевидно, что песню нужно освободить заранее от самой возможности всяких кривотолков. Мало того — этот случай стал для него прецедентом, на который можно было уже с чистой совестью опираться.

«Что мне оставалось делать? Разумеется, я ему объяснил и помог, но с этой минуты совесть моя была уже абсолютно чистой в смысле того, что я делаю нужное, допустимое, вполне законное дело, вмешиваясь некоторым образом в творческий процесс Сулеймана Стальского. С этой минуты мне стало ясно, что помогать ему не только надо, но и должно. Иной фольклорист, может быть, оберегая голую оригинальность Сулеймана, беспрекословно взял бы эту его неудачную песню «Об утильсырье», академически точно перевел ее и, быть может, написал бы исследовательскую брошюру но поводу чередования гласных в песне Сулеймана «Об утильсырье», ибо самую песню в таком виде нигде бы, конечно, не напечатали. И брошюру бы эту изгрызли мыши… Тем дело и кончилось бы…» Здесь же дело кончилось тем, что песня была напечатана и вошла в сборник песен Стальского.

Так главным критерием в оценке поэзии становится в глазах Капиева возможность скорейшего напечатания; написанное же, но ненапечатанное произведение кажется ему законченной бессмыслицей. И это не случайно возникшее соображение, а постоянное и твердое убеждение, которым он будет руководствоваться и в дальнейшем.

Благодаря докладу Капиева — хорошо составленному, замечательному, кроме чисто литературных достоинств, своей договоренностью, определенностью формулировок, мы многое

знаем о самих приемах его работы со Стальским, которые отнюдь не ограничивались переводами, а часто даже и не имели своей целью перевод: Капиев как бы готовил стихи Стальского для всех остальных переводчиков. «Со всей смелостью и ответственностью за свои слова я заявляю здесь: да, я совместно с Сулейманом редактировал каждый новый стих, прежде чем он попал к переводчикам, я сокращал неудачные образы и эпитеты и, обсудив с Сулейманом содержание, только в таком виде, после одобрения и поправок, уже новых поправок самого Сулеймана, передавал в печать. Здесь, разумеется, идет речь не только о тех стихах, которые переводил я сам, но в значительной степени и о тех, подстрочники которых передавались московским переводчикам».

Вряд ли биографам Стальского или Капиева удастся выразиться яснее. Капиев не стал прибегать к околичностям, он готов был ответить за свои действия. «Например, можно ли было сохранить в стихотворении, посвященном съезду девушек-горянок, такой образ: «Девушки, вы — птицы, достойные золотой клетки».

На первый взгляд это звучит, может, и не столь странно: вы, мол, птицы, не простые птицы, а особенные. Но если вдуматься, получается нехорошо: почему девушки достойны клеток, хотя бы и золотых?» Капиев, несомненно, был очень вдумчивый редактор.

Капиев рассказывал, как работал он со Стальским над большими поэмами (которые вообще не в традиции поэзии ашугов) — например, над поэмой о Серго Орджоникидзе: «По его поручению я составил конспект и, разбив тему на пять глав, пересказал ему своими словами».

Это не было индивидуальным свойством работы одного Капиева, хотя, по-видимому, он был одним из пионеров дела. («Работа моя с Сулейманом — это первый в своем роде опыт содружества литератора и народного певца», — говорил Капиев в своем докладе.) Несколько позже почти у всех народных поэтов и сказителей, живших в разных углах страны, появились помощники, принимавшие участие даже в самом выборе тем творчества. Характерно, что чаще всего эти темы черпались из третьих рук — из газет, журналов, даже художественных произведений других авторов. Иногда тема в силу разных причин зарождалась в голове самого сказителя — тогда писатели, близкие к нему, всячески способствовали книжной, не отступающей от уже готовых образцов, ее разработке.

Хотя в 1940 году Капиеву и пришлось занять позицию человека, вынужденного оправдываться, для слушателей его, наверное, не менее, чем для него самого, было очевидно, что к

таким, а не иным формам работы со Стальским вели его не столько личные взгляды на поэзию, сколько объективно данные условия литературно-общественной обстановки. Это хорошо видно хотя бы по письму, которое посылает Стальскому 3 марта 1936 года тогдашний секретарь Дагестанского обкома партии Н. Самурский. Он давно знал Стальского, любил его. Сохранился любопытный рассказ о его отношении к поэту. На одном совещании, на которое был приглашен и Стальский, начали разносить чай. («В южном Дагестане, на родине Стальского и Самурского, это самый любимый напиток. Чай пьют перед обедом и выпивают иногда до десятка стаканов».) И вот женщина, разносившая чай, начала с президиума и обошла народных поэтов, усевшихся в сторонке. «Самурский расстроился и шумно отставил свой стакан». Совещание не начиналось, пока ошибка не была исправлена. Стальский оценил этот жест; когда никто уже не смотрел на него, он незаметно, быстрым движением толкнул локтем свою жену, сидевшую рядом; и ею Айна «с достоинством кивнула головой — так, мол, и должно быть!»

Так вот, Самурский писал Стальскому (письмо это было опубликовано несколько лет назад в «Дагестанской правде»): «Очевидно, тебя ознакомили (если нет, то ознакомит т. Капиев) с поэмой грузинских поэтов, посвященной т. Сталину к пятнадцатилетию Грузии. План тот же, о котором мы с тобой говорили в свое время. Но я думаю, что Капиев, получив твою поэму, ознакомив тебя еще раз с моим мнением по этому вопросу, по твоим указаниям внесет дополнение и таким образом обогатит еще больше ее содержание…»

И когда Стальский 18 ноября 1937 года, за 5 дней до смерти, диктует обращение «Ко всем поэтам Дагестана» по поводу близящихся выборов, то в конце рукописи появляется приписка: «Товарищи! Я очень прошу товарищей, которые будут переводить это письмо, исправить ошибки, если в нем имеются невыдержанные места».

Поэта часто торопили; его стихи на определенные темы нужны были к очередным номерам газет, к очередным датам, событиям. 17 октября 1937 года, когда Стальский был уже тяжело болен, пришла телеграмма: «Необходимо написать ответ Джамбулу свой подстрочный перевод телеграфьте Москву адресу Союза писателей Капиеву». Такова была спешка, что поэт и его переводчик общались телеграммами.

Формы участия поэтической работы Стальского во всесоюзном литературном процессе сложились в те годы так, как они сложились. Никто не мог бы их изменить; можно было лишь участвовать в этом или не участвовать. Капиев принял во всем

этом живейшее участие.

…Есть рубежное, граничное время в каждой судьбе: когда человеку кажется, что само время останавливает свой ход и ждет, когда он сделает свой выбор. Ожидающая, лишенная всякого движения тишина подстегивает. Человек торопится, обдумывает последние еще не принятые во внимание обстоятельства.

Но он ошибается: часы идут по-прежнему, время ведет его рукою незримой, но уверенной, и впоследствии оказывается, что человек давно уже сделал выбор, и не подозревая этого. Он давно уже идет по твердому, хорошо убитому пути, а ему кажется, что он еще выбирает тропу.

IV

Так и прошло еще три года. Ему исполнилось двадцать шесть лет, потом двадцать семь и двадцать восемь. Он становился известен. Имя его путешествовало вслед за все более славным именем Стальского, не забегая вперед.

Он сопровождал Сулеймана во всех его поездках, переводил все его выступления.

Он был и переводчик поэта, и его советчик, и секретарь — или, как сказал однажды он сам, его подмастерье. Все это звучало не очень удачно. Арабскому слову «равие», которое ему самому казалось наиболее подходящим, в русском языке точного соответствия не было.

Теперь, живя в Пятигорске и бывая в Дагестане наездами, он путешествовал по горам больше, чем раньше, когда жил вблизи от них.

Иногда везла его попутная машина; но чаще это были аулы, куда вели одни только горные тропы, и Тогда верховая лошадь привычно и ловко переступала под ним, то и дело ссыпая осторожным копытом камешки в ущелье, заросшее мелким кустарником или голое, каменистое до самых глубин. Иногда же он шел пешком.

Это человеку, попавшему сюда впервые, горы казались необжитыми. Молча стояли они вокруг, и их молчание начинало казаться каким-то вечным обморочным забытьём. На много верст вокруг, куда только достигает взгляд, — ни жилья, ни живой души. Отсутствие всяких признаков жизни потрясало.

Для горца все вокруг было полно жизни. Для него дом начинался с тропы — с той самой тропы, на которой стоит случайный гость, потрясенно оглядываясь вокруг и боясь опустить взгляд себе под ноги, ибо ему объяснили, что от высоты может закружиться голова. Между тем опустить взгляд не мешает. Тогда путник увидел бы, быть может, что тропа не сама собой возникла в горах, что она рукотворна.

Горец идет по тропе легко, сноровисто. Тропу делали его дед или прадед, делали на совесть. Там, где склон был слишком крутой, — они долбили, стесывали скалы, а с другой стороны тропу укрепляли подпорами. Где крутизна была совсем отвесной — дорогу вырубали прямо в скале. Получалась ниша в рост всадника, выдолбленная без отбойных молотков, ломами — вручную. Долбили, вися над ущельем на канате. Делали и висячие дороги — укрепляли бревна на консолях, а на них делали настил. И опять следует напомнить, что пока дорога не была

готова, то в отличие от строительства на равнинах ступить ногой ее строителям было некуда. Оттого, надо думать, и тропа получалась узкая, без запаса — лишь бы было куда лошади поставить ногу.

…Потому горец легко и весело идет по тропе, и проходит по ней сорок километров в день, а лошадь делает двадцать. Непривычный же человек не пройдет здесь совсем.

И если ты идешь бодро и ступаешь по тропе твердо, но не грузно, с носка, как бы танцуя, то вскоре впереди, среди гор, ты заметишь нечто отличное от примелькавшегося пейзажа и напоминающее о человеке уже самому невнимательному глазу.

И когда тропа еще десятки раз уйдет за поворот и снова выйдет из-за него и приблизится, наконец, к наиболее узкому месту ущелья, то станет видно, что через ущелье перекинут мост, и это его прямые линии, геометрически правильные формы удивляли издали на фоне линий ломаных и беспорядочных. Мост этот неожиданно монументален. Одним пролетом перекрыто ущелье в двадцать метров шириной. Между тем мост целиком деревянный. Его устои сделаны в виде встречных консолей, тянувшихся друг к другу с противоположных берегов под небольшим углом к горизонту. Каждая такая консоль — сложное, весьма основательное сооружение из ияти-десяти рядов толстых бревен, выпущенных друг над другом. Балки настила прочно лежат на концах этих бревен.

Если строился каменный мост, он повторял конструкцию деревянного. Только позже, в семнадцатом и восемнадцатом столетиях, мосты стали строить в виде арок. Обычно это тоже был мост в один пролет.

Два и три пролета встречаются редко, а если ехать из Хутхула в Дулдуг, то можно увидеть мост и в четыре пролета.

Каждый мост был нужен нескольким — по крайней мере, двум — аулам. Строили его сообща и рассчитывали не на год или два и не на свой только век, пределы которого неверны и известны одному аллаху, а на внуков, и правнуков, и на детей правнуков, и на тех, кто захочет пройти в аул после них.

Мост, встретившийся на дороге путника, уничтожает его одиночество.

Когда же ночь уже заползает в ущелья, а закат довершает свой кровавый разбой на вершинах гор, всякий путник должен искать себе ночлег.

Обычно для этого надо было долго еще подниматься в гору — по другой тропе, уже «местного значения», — и, когда пяти-шестикилометровый подъем (который в день по два-три раза преодолевают аульские старухи, таща на спине огромные вязанки

сена) был, наконец, преодолен, Капиев заходил в первую же саклю — чтобы не обиделся хозяин, что гость прошел мимо его дома.

Дворик был маленький, и с точки зрения русского крестьянина, если бы ему вздумалось сюда забраться, — невероятно загроможденный. И хлев, и сарай для сена — все лепилось близко к дому, торчало у самых ворот, а не пряталось на заднем дворе. Дома же были небольшие, но двух- или трехэтажные, с крутыми, почти отвесными лесенками из этажа на этаж. Если самого хозяина не было дома, к гостю выходила его мать — с морщинистым лицом и двумя седыми косичками, торчащими в стороны; говорила тонко: «Дра-астити», принимая его в темноте за русского.

— Ахшам-хаир, — говорил Капиев по-тюркски, — добрый вечер.

И тогда она торопливо поправлялась:

— Хош-гельды! — что означало: «с прибытием, здравствуй, рады, что ты пришел».

Тут же торчала какая-нибудь толстенькая, чумазая Раисат, двух лет от роду, смело поглядывала на гостя, вцепившись в бабушкины длинные шаровары, виднеющиеся из-под платья.

Его вели на второй этаж, где вдоль всей стены шла как бы широкая лежанка, застеленная ковром. На ней его усаживали и кормили кислым молоком с черным, тонким, без дрожжей испеченным чуреком.

Если дома оказывался хозяин, быстро заснуть не удавалось. Он принимал гостя преувеличенно шумно, охотно показывая свою власть над женщинами в доме. Капиев хмурился, темнел от раздражения.

Как-то в одной сакле хозяйка сидела у очага, спиной к двери, и не заметила, как вошел со двора муж. «Он толкнул ее носком сапога в зад.

— Встань! Бесстыжие пошли нынче жены. А, задом к гостям садятся!»

Это он говорил, уже обращаясь к Капиеву, оправдываясь, конечно, не за себя, а за жену.

Наконец гостя все-таки отводили в кунацкую, стелили на пол еще один палас — тонкий, не ворсистый ковер с поперечными полосами узора, иногда на палас клали даже тюфяк, и его еще молодое тело, разбитое дорогой, тонуло в тощем тюфяке, как в перине, мгновенно погружаясь в сон.

Рано утром, выходя из аула, он видел солнце, встающим снизу — будто шар начинал взлетать откуда-то из глубин, и становилось жутко.

Путешествуя по аулам, Капиев, как всегда, делал в своем блокноте зарисовки. В августе 1937 года зарисовал он каменный мост в ауле Ахты — с замечательно ровной кладкой, с пущенным поверху орнаментом. Мост этот, в четырнадцать с половиной метров длиной и около одиннадцати высотой, был предметом гордости жителей аула. Его на месте прежнего деревянного выстроил лет десять назад мастер Идрис Шамхалов, лезгин из аула Кака — с помощью одного лишь зубила и молотка. А научил его такой обработке камня другой, бакинский мастер — Бейдулла Эмир Алиев…

Путешествуя по аулам, Капиев по-прежнему делал и записи.

Можно было бы увидеть в его дневниках повторяющиеся мотивы, мысль, настойчиво обращающуюся к похожим фактам.

Это была мысль о мастерах — каменщиках или поэтах. Обычная горестность их судеб волновала его.

В его записных книжках есть рассказ, услышанный, может быть, от кого-то из стариков, с которыми он встречался в горах.

Некий весьма искусный мастер за три года неустанного труда смастерил из одних только финиковых косточек замечательной красоты столик.

Он понес его хану, думая, что хан, тронутый таким искусством, подарит ему что-нибудь равноценное.

«Но хан, едва удостоив столик взглядом, велел бросить его в чулан, а мастеру дать пять рублей. Весьма оскорбленный этим, мастер отказался от денег, сказав, что он дарит столик просто так, от души, и печально поплелся домой».

Ему встретился путник и уговорил его рассказать о своей беде. Мастер рассказал про обиду, которую нанес ему хан.

«Да, — сказал путник задумчиво, — теперь не ценят настоящих мастеров, теперь всюду невежды и мастерам истинным нет удачи…

— А ты что, тоже мастер? — спросил бедняк.

— О да, конечно!

— Что ж ты делаешь?

— Я делаю дырки на шумовках и ситах, — ответил гордо путник».

И тогда, оскорбленный этим еще больше, мастер обнажил свою саблю «и одним ударом начисто сбрил путнику правый ус.

…Когда хан выслушал жалобу пострадавшего, он потребовал к себе мастера. Его привели.

— Сможешь ли ты и второй ус сбрить ему так же ловко? — спросил он.

Мастер вместо ответа обнажил саблю и одним взмахом начисто сбрил путнику и левый ус до волоска.

— Вот это искусство! — воскликнул хан и велел тотчас же дать мастеру пятьсот рублей. — По достоинству я оценил тебя лишь теперь, — сказал хан. — Здорово ты бреешь. Молодец!»

Судьба мастеров — непонятых, униженных властью — не уходит из его памяти. Привычные слова «интерес к истории родной страны» ничего не скажут.

Это не было «интересом» — это было постоянное, непреходящее ощущение столетий, толпящихся за спиной. Это были туманные лица неизвестных, давно умерших певцов, сложивших с детства, с юности знакомые ему песни.

«Великий даргинец Батырай умер в ужасной нищете. Под старость он жил, заброшенный всеми, один на хуторе. Долгие зимние ночи поэт проводил, прикорнув у очага, в шубе, подложив под голову сложенные накрест рукава…

Я так и вижу потухающий очаг посреди пустой сакли, синий столб дыма, на потолке отверстие — дымоход — и дремлющего у красных кизячных угольев дряхлого поэта в шубе. И сплошные тени по углам. И скрип мыши. И по краю дымохода, если глянуть снизу, может быть, видна серебристая кромка снега…

Батыраю запрещено было петь, так как он оскорбил в песне старшину. За каждую песню поэт должен был платить штраф — одного быка. Батырай был беден, он молчал. Иногда, когда становилось невмоготу, он забирался, говорят, с головой в кувшин (кувшины у нас огромны и обычно бывают врыты в землю) и там пел про себя вполголоса…»

За эти три года в его блокнотах накопилось множество записей с пометками: «Тема для пьесы», «Тема для новеллы». Материала было на несколько пьес и не меньше как на десяток новелл, а он все копил его и копил, все ездил, все исписывал страницы блокнотов — не начерно, не приблизительно, а тщательно обдумывая слова, переставляя их и так и эдак.

Когда запись была окончательно отделана, он перечитывал еще и еще раз и, убедившись, что ничто не царапает слуха, начинал другую.

Он работал над каждой записью, как над первой страницей большого, уже почти законченного романа.

Жизнь его не шла самотеком, не тащилась, как ленивый вол по изъезженной, не требующей внимания дороге, которую копыта находят сами.

Скорее уж можно было сказать, что он сам вырубал свою дорогу в скалах — висел на канате, стараясь не думать о бездне, холодившей спину, и строго рассчитывал каждый удар.

Чтение бесформенной, недоношенной прозы было ему

неприятно физически. О том же, чтобы вот так, нагишом, самому выскочить перед читателем, он и помыслить не мог. Шумное дыхание обгонявших и слева, и справа почти не волновало его. Все пробы пера должны оставаться там, где их место, — среди черновиков. В литературу надо было входить сразу набело — или не входить вовсе.

…Это неуверенный в себе пловец срывается с тумбы, едва судья подымет стартовый пистолет, и неловко плюхается в воду, еще в воздухе со стыдом поняв ошибку, а потом, на потеху зрителям, мокрый, лезет на тумбу снова. Нужны крепкие нервы, ровное и сильное дыхание и напряженное, но не истерическое желание победы, чтобы не сделать фальстарта, чтобы, не спуская глаз с судьи, дождаться стартового выстрела и тогда — рывок рук назад — сильнее; резче толчок; руки идут вперед — и, пролетев метра два, не меньше, дугою войти в воду, плавно, сомкнутыми ладонями вперед.

Ему не на кого было смотреть, ожидая сигнала. Все было при нем, внутри его. Он смотрел на себя холодно и строго, как на чужого, примеривался, оценивал, выжидал. Наконец он записал в дневнике — разборчиво и крупно, как юноши записывают особенно значительные из своих мыслей: «Начали! Уже пора». И, как юноша, обвел это слово еще раз — для крепости.

V

Так какой же жизненный путь начертал он себе для начала? С чего он думал начинать свою литературу? Какой приказ отдавал себе — голосом, не терпящим возражений?

«В этом году я доказываю. Это запомнить крепко и зарубить себе на носу.

1. Закончить книгу песен.

2. Написать не менее девяти новелл — по-настоящему…

3. Издать книгу (или книги) в Крайгизе — «Песни горцев Кавказа» и (если будет возможность) «Стальский».

…И в конце года я непременно вызову на суд свою совесть. Я буду беспощаден к себе: пусть гибнут глаза, пусть распухнут пальцы от мозолей и немеют плечи в работе. Я должен доказать, на что способен, — писатель я или пройдоха».

И в том же году, как по мановению волшебной палочки, выйдет — и не в краевом, а в центральном издательстве — книга стихов и песен Стальского под редакцией Капиева и с его же вступительной статьей.

И со скрипом, после множества великих усилий, через два года пойдет, наконец, в печать давно готовая и сотни раз с тех пор перетасованная книга «Песни горцев».

И только девяти новелл — его собственных — все нет и нет.

VI

Зато в 1937 году появляются в печати два его очерка — «У Сулеймана Стальского» и «Сулейман-холо»[7] — о нем же. Это обычные, правда, очень умело написанные очерки, в основе своей документальные. Он чувствует, что мог бы написать целую серию таких очерков. Десятки встреч и долгих разговоров со Стальским за истекшие три года оставили огромное количество записей — как всегда, доведенных Капиевым до возможной законченности.

«Я вполне серьезно намерен освободиться от большого груза записей и воспоминаний, написать книгу «Сулейман-холо», — пишет он жене из Москвы в декабре 1937 года, вскоре после смерти Стальского. А в 1-м номере журнала «Красная новь» за 1938 год уже печатается его очерк «Сулейман» с подзаголовком «Глава из подготовленной к печати книги очерков о Сулеймане Стальском». Он действительно надеется написать эту книгу «в кратчайший срок». Весь материал у него в руках. Это будет, по-видимому, нечто вроде документальной повести.

17 апреля 1938 года, уже из Пятигорска, он пишет Н. С. Тихонову: «Думаю этот год всерьез поработать. Через недели две я повезу в Москву небольшую (предварительную) книгу своих песен горцев и надеюсь издать ее в «Советском писателе». Это даст возможность месяца три спокойно заняться литературой. К тому времени будет окончательно готова повесть о Сулеймане и несколько новелл. А там, глядишь, и войдет все в правильную колею…»

Но идет месяц за месяцем, и все не приходит время спокойных занятий.

Его, терпеливейшего, уже начинает охватывать лихорадка. Должны же когда-то, наконец, освободиться его руки!

«А время идет, а годы идут… Ты даже не подозреваешь, как жажду я творческой, подлинно писательской работы. (Будет ли, наконец, возможность целиком, а главное — спокойно заниматься этим делом?!) Вернувшись, я решил в двухмесячный срок кончить повесть о Сулеймане (уже договорился относительно печатания в «Знамени»), с тем чтобы перейти, наконец, к более серьезным делам», — пишет он жене через несколько месяцев.

Запомним эти слова о «более серьезных делах» и время, когда они были сказаны. Это лето 1938 года. Капиев снова в Москве — там печатают его «Песни горцев».

Итак, летом 1938 года он уверен, что быстро разделается с работой, которая ясна ему во всех основных ее очертаниях, и перейдет к другим — «более серьезным» — делам. То, что он

очень хорошо представляет себе задуманную повесть о Сулеймане, несомненно: иначе и речи бы не было о двухмесячном сроке: Капиев был человек серьезный и не мог просто похваляться перед самим собой и своими близкими.

Но он серьезно ошибся в расчетах — что было вполне простительно. И главной причиной здесь было то, что он сам себя еще не знал как писателя, хоть и писал чуть ли не с тех самых пор, как выучился писать по-русски.

К тридцати годам он не осуществил еще ни одного своего литературного замысла — последовательно, от начала и до конца. Он и знать не знал, что происходит с замыслами, когда они начинают осуществляться.

Забегая вперед, внесем сразу же поправки в его расчеты.

Он писал свою повесть не два месяца, а два года. За это время она стала не повестью, а циклом новелл. Новеллы эти не были документальными, как это было задумано вначале. Писание их стало как раз той самой «творческой, подлинно писательской работой», которой, судя по всему, он рассчитывал заняться позже, как только закончит эту — по-видимому, казавшуюся вначале не очень творческой, не очень писательской, не очень серьезной.

Словом, во время работы выяснилось, что заниматься литературой не очень серьезно Капиев не умел.

И это был самый отрадный результат истекшего десятилетия его жизни, проходившей то ближе, то дальше от того, что можно было назвать его собственным творчеством, но все же неизменно вблизи от литературы. Это была и высокая литература, которую он не просто читал, а штудировал с карандашом в руках. Это была средняя литература, которая, как многие утверждают, тоже необходима для правильного кровообращения общественного организма. Это была и низкая литература — литература на час, создававшаяся тут же, на месте, и целиком зависевшая от спроса.

И как все-таки хорошо, что, соприкоснувшись близко со всеми видами и оттенками литературной продукции своего времени, наш герой не утратил той строгости самооценки, которая сопровождала его юношеские литературные опыты.

VII

И вот, наконец, пространство сузилось вокруг него, замкнулось в четырех стенах.

Что касается времени, то днем оно еще кое-как шло, ночью же останавливалось вовсе, повисало над его столом, заваленным бумагами. Горы исписанной бумаги — листков, затрепанных тетрадок — лежали перед ним. Все это надо было теперь превратить в некое подобие жизни, ничем не уступающее той, что оставалась за окнами. Его записи, над которыми он столько бился, теперь казались случайными, бесформенными обрывками. Они разлезались под руками, разбредались по столу и гуляли, как хотели.

Та жизнь, которую он, слава богу, повидал-таки, воздухом которой надышался, теперь лежала перед ним истерзанная, лишенная жизни.

Он писал и зачеркивал, заканчивал новеллу и тут же начинал ее сначала.

Шумел сад. Он видел все это ясно, как свою руку. Старик ходил по саду, постукивая посохом. Лицо его, знакомое, как лицо родного отца, на бумаге расползалось, делалось неузнаваемым или окаменевало в неподвижности. Рассердившись, старик уходил в глубь сада и долго не показывался.

Русская литература помочь здесь не могла, в ней такого героя не было. Правда, Кавказ, Дагестан были описаны в ней — и не раз.

Но дни в аулах их бредут
На костылях угрюмой лени…

…Сидят
И об убийствах говорят
Иль хвалят меткие пищали,
Из коих деды их стреляли;
Иль сабли на кремнях острят,
Готовясь на убийства новы.

Так описывали дагестанцев сто лет назад. Русские писатели — современники Капиева, много поездившие по Дагестану в последние годы, довольно подробно описали признаки и старого, и нового его быта — все, что удавалось заметить при внимательном, но неизбежно беглом оглядывании. Их героями

были люди, с которыми они познакомились в пути, и теперь знакомили с ними читателей. С последней страницей знакомство кончалось, люди исчезали в тени внелитературного бытия.

Капиев выбрал одного-единственного героя. Остальные персонажи вокруг него были третьестепенны. Но этот один должен был с каждой страницей становиться все более самим собой, приобретать реальность, набираться жизни. Он должен был оставаться в воображении читателей и тогда, когда покинет эту жизнь сам автор.

Героем его был неграмотный старик — горец. Этот старик был поэт. Осуществлялись юношеские замыслы — написать о поэте.

Все виделось ясно, но на бумагу не ложилось.

Горы, например. Они наступали на него и во сне. Он хотел утеснить их, утолочь, загнать как-то на лист бумаги, белеющий на столе. (Так говорят в России бабушки про своих разбушевавшихся перед сном внуков: «Никак я его не утолку!»)

Ни во сне, ни наяву горы входить в литературу не хотели. Исчерканные листки лежали на его столе, а они стояли сами по себе, все те же, без поправок, безразличные к его усилиям.

Горы Лезгинии и Табасарани были не похожи на горы его детства, которые подымались вокруг Кумуха. И совсем другими были неприступные горы Аварии. И всё же все горы — даже зеленый Машук, домашний, казавшийся частью города, — были похожи друг на друга и не похожи ни на что другое на земле. С первого же взгляда в них обнаруживались черты родового, фамильного сходства.

Книга его называлась «Поэт».

Она должна была говорить о творчестве. Герой появлялся на первой же странице, где в первый и последний раз его портрет описывался со всей обстоятельностью; читатель побуждался вглядеться в него.

«Невысокий старик в стеганом горском бешмете и лохматой папахе стоит у ворот своей хижины. Большие серые глаза его смотрят прямо. В них нет той отчуждающей неподвижной остроты, которая присуща скаредным душам, они спокойны и в глубине их светится грусть. Глядя на вас и слушая ваши слова, он часто думает о своем. Лицо его, округлое и тонкое по рисунку, болезненно. Цвет кожи, подобный цвету сухого листа орешника, темно-коричневый, с переливающейся кое-где желтизной (на этом цвете седая борода его кажется чисто белой, как снег). В руках он держит стариковский короткий посох с загнутым концом. Вокруг него шумят сады…

Вот он щурится, вглядываясь в даль дороги. С отдаленной вершины поднимается орел и медленно, описывая круги, взлетает все выше и выше. Закатное солнце делает красным его оперение. Поэт следит за ним, выпрямись и заслонясь ладонью…»

Первая новелла называлась «Разговор о поэзии». Старый поэт вел спор со своим молодым собеседником о тайнах ремесла поэта, прибегая к искусным формулам восточной образности. «Поэт тот, кто многоопытен и молод душой. Его любовь должна быть щедрой, как солнце летом (ветви сада цветут под солнцем!), его ненависть должна быть яростной, как река в грозу (корни сада питаются влагой!). Без этого заглохнет жизнь, и сад души вскоре обратится в пустыню».

Тайна творчества, ставшая постоянным и главным мотивом в новеллах «Поэта», в тридцатые годы все настойчивей возникает как литературная тема.

В 1929 году печаталась книга Пришвина «Журавлиная родина», которую сам писатель определил как «теорию творчества». В ней вспоминался неоднократно обращаемый в те годы к писателям призыв критики: «Раскройте тайны своего творчества». И Пришвин отвечал: «О творчестве надо спрашивать жизнь, нужно самому жить и не спрашивать художника, влюбленного в жизнь, «каким способом мне тоже влюбиться».

«Любопытствующий исследователь, приславший мне анкету, сообщаю первую тайну всякого творчества, раскрываю искренние, положа на сердце руку: страстная жажда жизни заставляет нас забываться так, что мы рискуем, и это является творческой силой».

И герой Капиева говорил своему молодому другу, жаждущему разгадки его тайны:

«Ты ходишь за мной как тень… Что ты ищешь, Габиб? Поэт не птица, хотя в груди он имеет птичье сердце. Да, да! Известно ведь, что птицы летают не столько силой своих крыльев, сколько силой сердца!»

Внимание к поэтическому, писательскому делу, не к технике его, а к самой сути стало особенно заметно в самых разных произведениях второй половины тридцатых годов.

Представления читателя о литературном деле, о творческом процессе, о миссии писателя до сих пор ко многом зависели от вульгарно-социологического подхода к литературе классической, которому до середины тридцатых годов подчинялось школьное преподавание литературы, всевозможные учебники для самообразования, брошюры и т. д. Оттуда читатели узнавали, что и Пушкин, и Лермонтов, и Толстой были людьми весьма ограниченными и выражали такие узкие взгляды, отсталость

которых была понятна даже ученику первой ступени. Читать их стоило главным образом для того, чтобы лучше понять их ограниченность.

В 1927 году журнал рапповской критики «На литературном посту» провел анкету своих читателей об их отношении к классикам. Один из ответов был такой: «Мне чрезвычайно трудно ответить, что я подразумеваю под понятием классиков. По-моему, классики — это те, которые издавались в приложениях к «Ниве» и которых теперь запрещает переиздавать Госиздат. Знаком я с классиками как будто недурно, но все же считаю, что их развелось очень много и пристыдить меня нетрудно: легко может оказаться, что кого-нибудь, и, может быть. даже не одного, я все-таки не читал». Это пишет не ученик второй ступени и не рабкор. Это пишет писатель Ефим Зозуля, в те годы уже немолодой и довольно известный, выпустивший около десяти книжек.

Если третирования заслуживали даже классики, тем легче распространялось оно на современных литераторов. Поэтому резкая перемена в отношении к классическому наследию в 1936 году наступила как нельзя более кстати.

8 августа 1936 года «Правда» печатает передовую статью со знаменательным заголовком: «Привить школьникам любовь к классической литературе». Там были сказаны самые резкие слова в адрес авторов учебников и литературоведческих работ по русской классической литературе. Цитировалась, например, одна из работ о Грибоедове: «Горе от ума» — барская пьеса. Это самая барственная из пьес русского репертуара… Это барская пьеса и по автору, и по герою, и по бытовому содержанию, и по идеологии. Она барственная и по своему лиризму». «Непонятно после этого, — писала «Правда», — для чего советскому школьнику надо внимательно читать бессмертную грибоедовскую комедию, зачем ее надо ставить на советской сцене и зачем вообще о ней думать, когда это не больше чем «барская пьеса». Статья кончалась призывом: «Пора закрыть доступ в советскую школу вульгарным социологам и их «теориям». Из множества проистекавших отсюда следствий выделим лишь одно: в результате перемены отношения к классикам в общественном сознании в какой-то степени изживалось поверхностное и неуважительное отношение к литературе вообще; в широкой читательской среде, теперь уже гораздо более зрелой, чем в двадцатые годы, пробуждалось особого рода внимание к писательской личности как к личности человека-творца.

Это были годы пушкинского юбилея. Подготовка к нему, привлекшая лучшие культурные силы и принимавшая самые многообразные формы, в массовом масштабе пробудила интерес

к поэзии.

Вопросы самого творчества, надолго забытые, подмененные более или менее упрощенными оценками, всплывают па первый план и попадают в литературу.

Так, появившийся в 1937 году рассказ Б. Лавренева «Комендант Пушкин» рассказывал, например, о приобщении к большой поэзии человека, раньше совсем с нею незнакомого. «Друзья мои, прекрасен наш союз…» — с трудом разбирает строки па бронзовом памятнике военмор Александр Семенович Пушкин, роковым образом оказавшийся в 1919 году комендантом Детского Села. «Стихи читались с трудом. Слог их был непривычен и непонятен, слова скользили и убегали от сознания. Но загадочная музыка, таившаяся в них, укачивала, несла на ритмических волнах, как необъяснимое колдовство». «Александр Семенович прочел последнюю строку, и вдруг обаяние музыки сорвалось, развеянное темным подозрением.

Он еще раз прочел, повышая голос:

Отечество нам *Царское* Село.

Строка была понятна от первого до последнего слова. Больше — она дышала в лицо дыханием чужого и ненавидимого мира». И человек лишь постепенно «открывал» величие пушкинского стиха, приобщаясь к совсем новым для себя жизненным ценностям.

Одна за другой выходят в те годы книги о Пушкине и пушкинском времени. В 1935 году начал печататься роман Тынянова «Пушкин» (в 1943 году автор умер, не успев его закончить), ставший крупным литературным событием. Детство Пушкина впервые встало перед нами как детство поэта — с потрясавшей неопровержимой убедительностью. В 1929 году Марина Цветаева написала: «Детство — пора слепой правды, юношество — зрячей ошибки, иллюзии… Казалось бы, исключение Пушкин, до семи лет толстевший и копавшийся в пыли. Но почем мы знаем, что он думал, верней, что в нем думало, когда он копался в пыли? Свидетелей этому не было». В 1935 году оказалось — свидетель был, это был Тынянов. Можно упомянуть и о потоке рассказов на «пушкинскую» тему, хлынувшем в журналы 1936–1937 годов, часто малоудачных. Это были многочисленные рассказы И. Новикова, рассказы А. Шишко, где Наталья Гончарова называла Пушкина Сашей, и многие другие.

Тема Пушкина как узловая в истории русской культуры естественно влекла за собой в литературу все более широкий материал, связанный с творчеством вообще, с делом поэта.

Литературные произведения о литературе, о поэзии стали обычным явлением в эти годы.

Потому литературная новизна той книги, которую писал сейчас в Пятигорске Эффенди Капиев, не может быть сведена к самой ее теме и исчерпана ею, — как никакая тема, сформулированная в виде тезиса (а ее и невозможно сформулировать иначе), не предрешает и не» объясняет новизны и успеха литературной вещи. Литературное произведение требует внимательного вглядывания в его собственные законы и не терпит сведения к общим множителям.

И даже выбор героя еще ничего не предрешал. Облик «крестьянина-поэта» в наиболее общих чертах был знаком читателю не только по газетам и по радиопередачам, но уже и по литературе. Достаточно назвать, например, «повесть-сказку» Петра Скосырева «Ваш покорный слуга», напечатанную в журнале «Красная новь» в 1936 году и снискавшую себе большую читательскую аудиторию. Авторское вступление к книге Скосырева местами напоминает вступление к «Поэту», но в меньшей степени, чем у Капиева, проникнуто искусным литературным умыслом: «Эта повесть — попытка на основе устных народных анекдотов-сказок воссоздать образ замечательного поэта старой Туркмении, известного под именем Кеминэ… Эта повесть — вольная обработка фольклорного материала, повесть-сказка, биография-вымысел и, может быть, повесть-поэма о человеке, заставившем меня особенно остро и горячо полюбить страну, в которой он жил, своеобразие ее истории и богатство ее культуры». Близкими словами говорил о своем замысле Капиев: «Автор стремился не столько показать личность поэта, сколько постичь в нем душу своего древнего горского народа…» Не был новым и избранный им жанр «недостоверной биографии», хотя он и привлек впоследствии внимание критики, с увлечением разъяснявшей читателю соотношение вымысла и биографичности в новеллах Капиева.

Литературно-новым было названо критикой само изображение фигуры старого поэта, как сказано у Капиева, «на фоне того нового быта, что дала ему революция». Но эта ситуация сама по себе была достаточно разработана в очерках тридцатых годов, рассказах и разнообразных газетных материалах. Один из очерков, напечатанных в 1939 году — когда Капиев как раз особенно интенсивно работал над своей прозой, — почти целиком повторял, например, или, вернее, предварял схему, увиденную позднее критиками в «Поэте» и показавшуюся им такой новой. Это очерк Ю. Филоновича «Народный поэт Карачая Касбот Кочкаров»: «Долгие годы слагал Касбот печальные песни,

проклиная свою горькую судьбу. Состарился Касбот, мечтая о сказочном царстве свободы и справедливости.

Но вот прогремел на весь мир Октябрь, свет новой жизни дошел до самых глухих аулов, затерянных среди непроходимых гор и ущелий.

Касбот счастлив, что дожил до наших дней. «Я словно начал жить снова. Теперь я пою другие песни». Это удивительно напоминает критические пересказы новелл «Поэта». Преимущественное внимание критиков было приковано к тем именно немногим страницам и даже абзацам, где автор повторял общие для самых разных произведений тех лет мотивы: «Но бедный честный человек в те времена напрасно блуждал в песках. Его Багдад еще не был найден, и прямая дорога к нему еще никому не была известна… Славу бедняка-ашуга в то время со всех сторон заносило песками и разрушало ливнями, и я никогда не слышал, чтобы какой-нибудь ашуг (ашуг — значит «страдающий») при жизни был бы счастлив.

Нынче мне семьдесят лет… Мои крылья отныне ничем не связаны. Я нашел то, что можно любить всем сердцем, и теперь оба мои крыла раскрыты во всю ширь».

В этих отдельных фразах очень заманчиво отыскать готовую «идею» книги и свести к ней сложный и неравноценно осуществленный замысел «Поэта». И «тема», и герой с его ставшей канонической в те годы биографией «народного поэта», «простого человека», слагающего стихи о своей прекрасной жизни, конечно, были важны для Капиева. Но если бы ему было достаточно традиционного их истолкования, книга, наверное, была бы действительно готова за два месяца и состояла бы из ряда очерков, равноценных тем двум, которые напечатал Капиев в 1937 году. Но пока он работал над ней, сидел ночами, без конца обдумывая свой уже сложившийся, казалось бы, подход к теме, — книга на его глазах все больше удалялась от первоначальных границ документального, описательного повествования, построенного на последовательном изложении хорошо знакомой ему биографии поэта.

Становилось важным не то, что и без того всем было заранее ясно, а то, что лишь он один знал о своем герое, постепенно складывающемся в его воображении.

Важны были, например, не сами стихи, предполагаемое содержание которых было уже известно читателю тех лет по многочисленным образцам такого рода и пересказы которых дались бы ему легче всего, а то, каким именно образом они складывались. Это-то уж мало кому было известно так, как Капиеву, с юности ходившему по пятам за стариками,

слагавшими песни. К тому же он и сам был поэтом.

Работая, он открывал в себе писателя, узнавал особенности своего художнического ощущения мира. Все это нельзя было определить заранее, сформулировать в виде руководства. Это можно было узнать только за письменным столом, убеждаясь — каким-то самому себе неизвестным способом, — что фраза дурна, что она по-другому должна быть написана.

Важным вдруг оказывалось то, что «в жизни», да и в большой части окружающей его литературы считалось сугубо второстепенным, не заслуживающим внимания: походка человека, его жесты, его манера хмурить брови или покашливать.

Так, пока новеллы писались и переписывались, сложились вполне определенные черты его художественной манеры. И, уже закончив всю книгу, он с некоторой торжественностью провозгласил свои принципы, свою особенную задачу во вступлении «От автора».

«Это цикл этюдов, писанных с натуры.

В книге не происходит никаких событий. Автор поставил перед собой дерзкую задачу: показать через поэта прозу жизни, ее течение и будничный колорит. Нарочито избегая всего исключительного и останавливаясь лишь на обыденном (а это самое трудное для писателя), автор стремился не столько показать личность поэта, сколько постичь в нем душу своего древнего горского народа на фоне того нового быта, что дала ему революция».

VIII

Задача, как видим, была сформулирована обдуманно, изящно и законченно. (Сохранилось бесчисленное количество черновиков вступления, из которых видно, что буквально каждое слово имело множество вариантов.) Каждое слово было значимым, побуждало к размышлению. Литературная новизна задачи должна была с первых слов стать очевидной для читателя. Спокойствие авторского тона не смягчало «дерзости» замысла, именно с этим-то спокойствием и связанной.

В книге не предвиделось острых коллизий. «Будничный колорит» ее был предрешен. Читатель настраивался на неторопливое чтение, на вдумчивое вживание в развертываемый автором новый, неизведанный художественный мир.

Повествование новелл было резко заторможено и переключало внимание читателя с фабулы — на каждую отдельную строку, каждую фразу.

«Это цикл этюдов, писанных с натуры», — предупреждал автор. Эти слова повлекли за собой слишком прямолинейные истолкования.

«Невозможно автору божиться в правде написанного: все эти клятвы читателем принимаются как изобразительный прием», — говорил когда-то Пришвин.

Любое авторское вступление к книге нельзя понимать буквально — ведь писатель каждую страницу своей книги использует в целях литературных и нигде не ограничивается целями чисто информационными. Предисловия Михаила Зощенко к своим книгам часто вызывали недоумение у неопытного читателя, относившегося к ним как к документу и уличавшего автора в лжесвидетельстве. Так было, например, с книгой «О чем пел соловей». «В предисловии к этой книге Вы упоминаете, что Вы только воспользовались трудами пожелавшего остаться в тени гражданина… Как несколько знакомый с В/манерой писать, я утверждаю, что этот гражданин личность вымышленная и фактически не существующая, а вся книга с предисловием написана Вами единолично».

«…Автор письма прав, — отвечал Зощенко. — Книга написана мною «единолично»…»

Это случай очевидный. В предисловии же Капиева литературная задача сплетена с внелитературными целями и с желанием автора сохранить все-таки некоторые связи с реальной фигурой — прототипом своего главного героя (как увидим, это желание автор осуществлял с большой обдуманностью). Потому

эта задача и осталась не замеченной даже людьми, более близкими к литературе, чем читатель Зощенко.

Книга толковалась как литературно обработанная биография реального поэта.

На самом деле слова об «этюдах, писанных с натуры», — это прежде всего часть общего замысла книги, введение читателя в особенную ее обстановку. Это указание на жанр, форму, на особое место рассказчика.

Словами этими подчеркнута иллюзия точной, дословной записи увиденного, создаваемая в новеллах «Поэта». Действие их постоянно протекает в настоящем времени. Кажется, что оно развертывается непосредственно на глазах читателя, в самый момент чтения. Рассказчик следует за каждым движением героя, но именно внешним его движением. Читать мысли героя, как это издавна позволительно автору, ему не дано. Он добровольно ограничил свои возможности. Он только наблюдатель, помещенный в определенной точке развернутого в новеллах пространства.

Сулейман «закуривает не спеша. Мягко ступая по траве новыми, из козьей кожи башмаками, он так же не спеша идет через пустырь по направлению к орешнику. Лицо его теперь сосредоточенно, серьезно. Он останавливается. Потом вновь идет. Потом, бросив окурок и растоптав его ногой, окончательно останавливается у дороги. Одна рука его откинута в сторону и лежит на посохе, другую он держит на груди», (Лишь изредка, как видим, цельность тона нарушается дотошной мелочностью — «окурок».) Жизнь, изображаемая в новеллах, кажется вовсе свободной от вмешательства всемогущего автора, разъясняющего события и группирующего их по своему произволу.

(Но это только иллюзия. Мир «Поэта» строго организован. Он далек от многообразия «натуры».

Открывая «Поэта», мы попадаем в напоминающую счастливый сон страну, где ходит по саду, постукивая посохом, невысокий старик. Он молчит, задумывается. В описании его неторопливой жизни есть притягательность, внушаемая лишь настоящим искусством.

Это мир, где ничего не случается, где нет ничего тягостного, кроме болезней и старости, нет обманутых ожиданий и ненависти, нет ненадежных друзей, тяжелых сомнений или непонимания. Нет даже простого недружелюбия. Мир этой книги немноголюден. Проходят по жаркой аульской дороге старики — соседи Сулеймана. Проезжает иногда с поля грузовик с людьми. Но в целом это мир одного героя, организующего своей личностью остальную действительность.)

Далее во вступлении было оговорено отсутствие «событий». Для автора это было очень важным. Во время работы над книгой это ощущалось как властный внутренний импульс. В 1940 году Э. Капиев пишет С. Трегубу: «Вы пишете мне, что устали ждать книгу. Да. Медленно идет трактор. Это несчастье — писать «ни о чем». Иногда у меня так и рвется рука заставить Сулеймана дать кому-нибудь посохом. Или вот, давно мне хочется поджечь его саклю. И чтоб была зима, была ночь, чтоб Сулейман выбежал во двор в одних подштанниках, босиком и с посохом. Чтоб старуха в панике металась по террасе с самоварной трубой в руках… Ну, хоть какое-нибудь событие! Увы! Мой удел писать о том, как встал Сулейман, как сел Сулейман, как (это максимум) насупил брови и ответил что-то собеседнику…» Это письмо многое проясняет.

С некоторым даже щегольством сформулирован творческий принцип и подчеркнута его непреложность, диктат: «Увы! Мой удел писать о том, как встал Сулейман, как сел Сулейман…» — и трудности неукоснительного подчинения материала этой задаче.

И в этом же письме — нескрываемая гордость, порожденная сознанием литературной новизны и плодотворности своего «удела».

Вступление имело несколько редакций. В первой, журнальной публикации было сказано: «избегая всего праздничного и останавливаясь лишь на обыденном…» Потом «праздничного» было заменено на «парадного» и, наконец, — «исключительного».

Сюжет, насыщенный событиями, энергичные поступки героев связались в сознании писателя с «парадностью», с изображением в литературе исключительного. Себе он выбирает другой удел — писать «ни о чем», о бессобытийном течении будней.

Особый мир, возникший в новеллах «Поэта», покойный и умиротворенный, замкнутый в пределах одного аула, кажется не совсем обычным для литературы тридцатых годов. Книги тех лет говорят о классовой борьбе и о первых пятилетках. Герои их борются за темпы или совершают великие перелеты.

Но литература этого времени представляется чем-то однородным лишь самому поверхностному взгляду. В ней работали разные писатели, и, кроме того, она менялась на протяжении десятилетия.

Не так уж неожиданно выглядела избранная Капиевым задача на фоне тех литературных проблем, которые как раз в 1939–1940 годы выступили на первый план в текущей критике. Критика явственно зафиксировала литературную потребность в некоторой разрядке напряжения, в отдыхе от бурных собраний, от

приподнятости и излишней патетики, перенасытившей к тому времени большинство книг о современности. Слово «будни» замелькало вдруг на страницах критических статей, выступлений писателей. С. Бондарин напечатал статью «Праздник и будни». Он заговорил об отталкивании от «праздничности» как о довольно определенной черте литературной обстановки тех лет. «Среди молодых писателей говорят о своевременности спокойного тона, тона, свободного от неумеренной патетичности». И в другой статье этого же писателя: «Разрывается круг обусловленных тем, читатель разделяет с автором ощущение своевременности этой реакции жанра. Она оказывает свое благотворное влияние, новые рассказы и повести читаются с интересом. Ничего героического не происходит в этих рассказах. Люди не едут на новостройки, не ломают свой быт, а уже сами живут в быту…»

Возникает целая дискуссия о «допустимости» будничного, о «праве» на описание будней. Н. Атаров, защищая от критики сборник рассказов А. Письменного, цитировал слова художника Ван-Гога: «В обыкновенных этюдах есть нечто от самой жизни…» (Это заставляет нас вспомнить слова об «этюдах, писанных с натуры».) И в этом же номере «Литературной газеты» печатает свою статью редактор газеты Евгений Петров, полемически называя ее «Серые этюды» и произнося отрезвляющие слова о том, что «будничность» сюжета не спасает плохую, подражательную книгу.

Капиев, несомненно, был знаком и с этими спорами — он был весьма чуток к тому, что происходило в текущей литературной жизни. В какой-то степени обстановка, по-видимому, влияла на осознание им своей художественной задачи, утверждала, скажем, его уверенность в ее литературной актуальности — уверенность, которая была Капиеву необходима.

Актуальность эту он понимал, однако, не тривиально.

Интересен в этом смысле сам избранный им жанр — короткая новелла.

В те годы растет интерес к этому жанру и критиков и писателей.

Потребность в этом именно жанре возникла гораздо раньше, но не сразу всеми (и даже не многими) была почувствована.

Одним из первых сказал об этом Михаил Пришвин — в одном из своих выступлений, в октябре 1932 года. «Ведь у нас охотничьи рассказы, маленькие рассказы прекратили писать… Вы сами знаете, что надоело читать очерки, надоела очерковая литература. Там есть и таланты, я ничего не говорю, тут все есть, но очерки надоели, просто читать нельзя стало. Как увидишь, что «показались трубы завода», — ну, читать невозможно, потому что

знаешь, что это трафарет…

Теперь явилась литература романа. Роман — легче, чем очерк. Чтобы написать очерк, нужно проработать материал, а для романа не нужно *(аплодисменты)*. Чем бездарнее человек — тем легче написать роман.

Укажите каждого любого человека на улице — я его научу писать роман».

И почти теми же словами говорит об этом Горький — в письме к П. Павленко, редактору журнала «30 дней». написанном 1 января 1933 года: «Это очень хорошее намерение — превратить «30 дней» в журнал для ознакомления нашей литмолодежи с техникой маленького рассказа. Все великое — или, скажем, крупное — создается из малого. А у нас повелось так, что молодой писатель стреляет в читателя сразу — романом…»

Как видим, уже в эти годы некоторых писателей начинает заботить мысль о забытом жанре — маленьком, хорошо построенном рассказе, описывающем «обыкновенные» вещи.

«Охотничий» рассказ был для Пришвина как бы удобным обозначением «простейших рассказиков» на самые разные темы, требующих большого труда и большого мастерства, чуждых трафаретной фабуле, претендующей непременно на самый широкий охват событий современности. «Чем проще рассказ, — объясняет Пришвин, — тем его труднее писать. Это — маленькая штучка, где не только на слове, но и на полуслове, на намеке, на цвете, на вкусе этого слова извольте напишите штучку. Пусть напишет — тут уж никакого сомнения. Это гигиена, дезинфекция литературы. Она есть игра, искра, радость. А вот этого у нас и нет».

И Эффенди Капиев (слышавший, кстати сказать, это выступление Пришвина) будто соглашается сыграть в игру, предложенную несколько лет назад его старшим собратом по литературному цеху, произнесшим дразнящие слова — «Пусть напишет — тут уж никакого сомнения».

Потому, собираясь писать лишь об «обыденном», Капиев не забывает пояснить своим читателям, что «это самое трудное для писателя». Преднамеренно и открыто он избирает себе «трудный» удел. И если сделать попытку угадать хотя бы частично мотивы, двигающие литературной работой писателя, то не в укор ему будет предположение, что после стольких лет упорнейшей подготовки к писательству Капиев искал теперь уже такой путь, по которому сумеет пройти не каждый, но который зато в случае удачи безошибочно ведет автора к признанию и недешево доставшемуся успеху.

(Вспомним его давние слова: «Я мог бы быть тоже среди

признанных в нашем масштабе писателей… Я предъявляю к себе большие требования и хочу выступить с оформившимся, зрелым лицом». Само понятие успеха заключает в себе для него множество оттенков, и не всякие из них его привлекают!)

Он не просто пишет, а будто экзамен держит.

По-прежнему, как видим, он обставляет свой путь в литературу множеством самоограничений.

Как и раньше, он сдерживает себя, строжайше контролирует, сознательным усилием направляя свою литературную работу по «трудному» руслу.

Остается добавить, что он не ошибся в своих литературных расчетах.

Пока он писал свои новеллы «без событий», этот жанр все более и более начинал казаться «настоящей литературой».

В 1939 году критик «Литературной газеты» назвал цикл маленьких рассказов М. Пришвина «Лисичкин хлеб» (1936–1939 гг.) и «Телеграмму» («Чук и Гек») А. Гайдара в числе трех (вместе со «Сказкой» М. Светлова) лучших произведений года. А ведь это были не многоплановые романы, к которым так привыкли уже за предшествующие годы и читатели и критики, а как раз те лишенные острой, занимательной фабулы «штучки», которые строятся «на слове, на полуслове» и повествуют о самых обычных вещах, почти «ни о чем» — о черной курице Пиковой Даме, которая высидела утят, о том, как охотник приносит из леса девочке хлеб и говорит, что он «лисичкин», или о том, как двое маленьких мальчиков ехали к своему отцу.

Малый жанр явно вызывает к себе большой пиетет.

В 1939 году в одном из номеров «Литературной газеты» появляется даже передовая статья под названием «Культура рассказа». В июне 1940 года журнал «30 дней» во вступительной статье цитирует уже упоминавшееся нами письмо Горького к Павленко, редакция заявляет: «Мы ставим своей задачей культивирование на страницах нашего журнала советского рассказа высокого стиля».

К тому, что понималось в те годы под «высоким стилем», мы еще вернемся. Пока же заметим себе лишь одно обстоятельство. Небольшой рассказ, лишенный острой драматической фабулы, не победил, разумеется, количественно — сошлемся хотя бы на одну из статей 1938 года о Паустовском, где сказано, что этот писатель «принадлежит к числу очень немногих советских авторов, работающих именно над небольшим рассказом». Если бы дело обстояло иначе, Капиеву не пришлось бы весной 1941 года начинать свое вступление к журнальному тексту «Поэта» так

торжественно.

Однако многочисленные историко-литературные факты говорят нам, что этот жанр явно победил в те годы как критерий, что в сознании и писателей, и критиков, и читателей он стал несомненным показателем писательского мастерства, способности писателя к возможно более тонкой «обработке деталей».

И это целиком относится к тому, как были восприняты в литературно-общественной ситуации конца тридцатых годов новеллы Капиева.

…В те годы стали даже проводить регулярные «декадники» новеллистов.

На одном из них, в последних числах декабря 1938 года, Капиев читал в Московском клубе писателей первую из законченных своих новелл — «Страда» (сначала называвшуюся «Межведиль»). Ее хвалили, находя в ней характернейшие и наиболее ценные признаки жанра.

В 1939 году — раньше, чем книга вся была закончена, в «Литературной газете» появилась посвященная ей статья С. Трегуба (в те годы появлялись иногда рецензии на еще не вышедшие книги), говорившая о том, что новеллы написаны рукой мастера, что они «свежи и поэтичны».

Этот же критик писал впоследствии: «Слова о том, что он работает отлично, что ему нужно уверовать в свои силы, что он человек большого и оригинального таланта, доходили до него с трудом». «Он был застенчив и очень неуверен в себе». Другие люди, знавшие Капиева раньше и ближе, этой черты в нем не находят.

Но сами слова «уверенность в себе» вовсе не однозначны, и правы, видимо, и те, и другие.

Уверенный в своем будущем, в том, что достигнет цели, несмотря на любые препятствия? Да, несомненно!

— Литература! Я возьму ее, эту твердыню! Сама сдастся. Большие крепости всегда брались измором, — так говорит он жене еще в 1933 году.

Уверенный в себе — ежеминутно, в любом разговоре? Несомненно, нет.

Человек, идущий его путем — путем самоучительства, — начавший все заново, на пустом, в сущности, месте, никогда не может быть уверен в себе так, как тот, кому право на эту уверенность досталось по наследству, кого любовно растили и образовывали с раннего детства в нужном направлении.

Капиева не растили так, не шлифовали. Никто не образовывал его с раннего детства. Ему лишь одно говорили:

«Вырасти! Выучись! Добейся!»

И он выбрал сам свою цель и сам, без помощи, без наставничества, стал ее добиваться.

Что же мог предложить человек его судьбы полузнакомым, плохо знающим его людям, уже имеющим, как ему казалось, в своем багаже то, к чему он все еще только стремился?

Только будущее.

Но только он один видит его — он сам и еще самые близкие ему люди.

Потому он уверен в себе среди близких и застенчив среди остальных. Попадая в иной круг, он не может не чувствовать ежеминутно пробелы своего настоящего — много острее, чем чувствуют их его собеседники.

…Зато как много может предложить любому своему окружению человек иной судьбы — с «доброкачественным» детством и юностью и ему самому неясным, все еще не выбранным будущим! В его распоряжении и прошлое и настоящее. Он всегда уверен в себе. Ценности, которыми он обладает, могут быть предъявлены по первому требованию.

О будущем же людей не спрашивают. Это — та монета, которая не имеет хождения.

IX

Что же все-таки это значило — писать «ни о чем»?

Что происходит в новеллах, в которых «не происходит никаких событий»?

В них ведутся, например, разговоры. Молодой собеседник увещевает старого:

«— Но поэт должен быть бережливым. Ты же болен.

— Поэт должен быть щедрым, как соловей. Я не болен.

— Но сердце не кремень, Сулейман. Нельзя без конца высекать из него огонь.

— Слушай, Габиб, я думаю иначе…»

Несколько раз на протяжении книги старый поэт берется рассказывать историю своей жизни. Но всякий раз эта цель отодвинута назад иными целями — демонстрацией образного мышления поэта. «Через пески и сыпучие перевалы шел мой путь. В этих песках человеческих следов не было. Встречные колодцы были солеными, и вода их жгла мой язык. Встречные ветры были кружащими и качали меня».

Вместо биографии поэта мы слышим его речь, «плетение словес», и в самом деле очень искусное, завораживающее внимание, и невольно увлекаемся его бесхитростной логикой. «… Я пою о Красной Армии, а Красная Армия и в Москве и Самарканде — одна, и в горах и на равнине — едина. Я пою о комсомоле — комсомол и грузинский и лакский все тот же… А родина у нас одна. Вот и получается, что я общий поэт, а не только лезгинский».

Привычную мысль писатель стремится подать как новую — воспроизводя всю цепь умозаключений, которая привела к ней поэта, и этим как бы создавая иллюзию добывания известной мысли заново. Это проделано в «Поэте» не раз. Капиев стремился написать книгу, в которой каждая строка имела бы самое прямое отношение к литературе, каждая останавливала бы внимание читателя. И когда сама по себе мысль казалась ему недостаточно своеобразной, он стремился восполнить это своеобразием «формы».

Ожидание событий пресекалось уже самой исчерпанностью, закругленностью «исходной ситуации». Мы застаем поэта в зените славы, и сам авторский рассказ о нем — как бы в стадии развязки. Напомним, что и современниками подобная ситуация воспринималась именно как завершающая — венцом пути сказителей, народных поэтов, да и не только их, становилась в общественном сознании именно слава, всеобщее признание: «Мои

годы, ты видишь, вошли в Багдад не как случайный караван, а как свой — торжественно, с колокольчиками…»

С поэтом уже ничего не может случиться. Читатель освобожден от ожидания конца — могучего двигателя интереса. Взамен ему будет предложено что-то другое.

«Сулейман сидит на пороге сакли босиком, расстегнув ворот бешмета и по-стариковски согнув колени». Начало новеллы резко очерчивало писательское понимание героя. Полемичность его ощущается до сих пор. Сулейман — народный поэт, орденоносец — появлялся в книге босой, в расстегнутом бешмете, больной, слабый. Разговор о поэзии начинался вялым и как бы случайным его замечанием: «Ты приехал ко мне в гости, а затеваешь спор, — говорит он равнодушно». Одно это «равнодушие» поэта сразу заинтересовывало. Оживал герой — со своенравным характером, внутренне возбужденный и усталый. Он рассказывал, его собеседник слушал.

«Тогда притихаю и я.

Солнечный квадрат, расползаясь, постепенно переходит в дальний угол сакли и ложится на ковры. Сулейман говорит неторопливо, изредка меняя позу…» Новелла плелась из речи, пауз и жестов Сулеймана.

Время в новелле не мчалось, увлекаемое быстрым потоком событий. Оно двигалось медленно, полностью отданное спокойным разговорам о молодости и. старости, о смысле жизни, о поэзии. «Обусловленным сюжетам», которым необходимы события, оказалось противопоставлено размышление героев как единственное содержание рассказа. Поэтический спор Сулеймана и Габиба был лишь результатом этого размышления, оставшегося за пределами новеллы.

Так автор смело заменил действие — «бездействием», скрывавшим за собой напряженную внутреннюю жизнь героев. И почти каждая новелла «Поэта» была построена таким образом.

В новелле «Сказка» Сулейман все время едет на арбе и по дороге рассказывает детям сказку, время от времени теряя к ней интерес и умолкая.

«Медленно поднимается в гору арба. Скрипят, переваливаясь через кочки, огромные деревянные колеса.

Сулейман сидит впереди, спиной к буйволам, придерживая у плеча хворостинку. Он сидит покачиваясь. Вокруг него постукивают кувшины с водой, накрытые сверху зелеными прохладными листьями лопуха. Поодаль, прикорнув на задке арбы, сидят перед ним рядышком маленькая рыжеволосая девочка в красном платье и мальчик лет тринадцати. Мальчик иногда привстает и, хватаясь рукой за свою войлочную шляпу,

покрикивает через голову Сулеймана на буйволов. Буйволы идут, еле-еле переступая ногами. Тишина и солнце. Синее высокое небо стоит над горами без единого облачка…

…Сулейман смотрит на детей дружелюбно. В прищуре его глаз дремлет веселая, мирная и немного ироническая усмешка.

— И потом, — говорит он, глянув в упор на девочку (девочка смотрит на него большими круглыми глазами), — потом кабан схватил свою отрубленную ногу, ковыляя, добежал до дома и крикнул на весь лес: «Хорт, хорт! Давайте убьем этого Мама-Ажая. От него житья нам нет!»…

«Хорт, хорт! — закричал тогда сердито главный кабан. Он прыгал около лисы на трех ногах. — Что делать с этим Мама-Ажаем? Отвечай, лиса, ты съела мою ногу!»

Сулейман умолкает.

— Лиса очень задумалась… — говорит он мрачно и задумывается сам.

Арба проходит под деревом. По лицу Сулеймана скользят кружевные тени ветвей. Покачиваясь и прищурив глаза, он молча, безразлично смотрит вдаль».

Так, ни на чем не задерживая подолгу своего внимания, быстро переходя от живого разговора к рассеянному равнодушию, живет герой Капиева, неизменно оставаясь самим собой. И именно внимательное разглядывание его «поведения» составляет главный интерес каждой новеллы, рождает напряжение.

В новеллах как бы все время что-то мешает Сулейману сосредоточиться, отдаться своей мысли. И однако же, все время видно, что это и есть его собственный, никакими внешними обстоятельствами не навязанный способ жизни.

И жаль, что первые критики «Поэта» с наибольшей охотой говорили как раз о тех страницах, которые оказались удалены от сложной и «дерзкой» задачи «Поэта», на которых остались следы первоначальных, более традиционных решений.

Напечатанный еще в 1937 году, в день похорон Стальского, очерк Капиева рассказывал, например, о том, как Сулейман решил поехать на своей машине в колхоз его имени — узнать о ходе обмолота, как потом с председателем колхоза «они садятся на подножку и долго беседуют о недостатках работы…».

«— Все обязательства перед правительством должны быть выполнены в срок» — таким языком говорит здесь Сулейман, торопя колхозников.

После этого Сулейман возвращается в свой аул и беседует с гостями, «удивляя их тактом и мудростью человека, в котором соединяются и непосредственность неграмотного крестьянина, и талант большого поэта, и логика философа». В новеллах «Поэта»

таких прямолинейных авторских комментариев мы уже не встретим, там читателю сообщается об этих свойствах героя иным путем, более близким к языку искусства.

Новелла «Земля», вошедшая в книгу, приобрела совсем новые черты и с ними вместе художественный интерес. В новелле «Земля», возникшей из очерка, появилось, например, в начале замедленное описание обычного «будничного» утра Сулеймана, прилепился в конце «бесцельный», с огромными паузами разговор стариков на фоне тщательно выписанного вечера.

И оказалось, что самые важные и интересные страницы — как раз те, когда поэт Сулейман «ничего не делает», потому что ясно, что тогда-то он и занят своим настоящим делом. А самые бесцельные (теперь уже без кавычек) эпизоды — как раз эпизоды внешне активного действия, оставшиеся от первых редакций, — разговоры о молотьбе, о сроках, об обязательствах — потому что при всем уважении слушателей к Сулейману для читателя очевидна необязательность его вмешательства в их работу, его увещевания.

И едва ли не лучшей в книге стала новелла «Вечер», вовсе лишенная «событий», целиком отданная описанию внешне бездеятельного уединения поэта:

«…Сначала над саклей в багровом — тумане заката шныряют стрижи. Они кружатся, обгоняя друг друга, визжа и захлебываясь от невыносимого счастья — и лето на исходе, и солнце уводит лучи за дальний склон, — скорее, скорее, друзья, жизнь быстротечна!..

Глядя на них, Сулейман держит руку у груди. Забытая папироса исходит дымом сквозь его пальцы. Он сидит на ступеньках, лицо его обращено вверх, и стрижи иногда, падая во двор, проносятся прямо перед его лицом с ликующим визгом.

…Сулейман спускается во двор.

Он идет бесшумно, почти не опираясь на посох и лишь по привычке медленно отмеривая им свои шаги…

…Буйный клубок гороха, весь обвешанный стручками, лежит па тропе. Сулейман останавливается. Спустя немного, нагнувшись и возясь с кустом, он беззвучно, ло-детски выпятив губы, насвистывает про себя тот самый мотив, что мурлыкал приезжий.

«Тара, тара, туру, туру…»

При этом он уже сидит на корточках, закинув посох загнутым концом па свое плечо.

Распрямив куст, Сулейман поднимается. Он молча издали смотрит во двор. Старуха все еще сидит у огня под синим от дыма орешником. Около пее, что-то лакая из миски, чавкает щенок. Сулейман переходит за грядки. Здесь все запущено и заглохло.

Раздвигая рукой шелестящие стебли кукурузы, он медленно пробирается в глубь огорода, и лохматая папаха его, то исчезая, то вновь появляясь, маячит в зарослях. Согбенные подсолнухи обступают его, как старцы. Они стоят, обнажив лысые головы, точно в безмолвной печали по уходящему дню. Проходя мимо них, Сулейман озирается исподлобья…

…Потом он подходит к ступенькам. Он садится на том самом месте, где сидел в начале вечера, и молчаливо наблюдает издали за потухающим костром. Пламя меркнет. Огонь уже не освещает дерева, как прежде, и лишь иногда одинокая искра, взлетая вверх, гаснет высоко в чаще ветвей.

Сулейман сидит безмолвно, глядя перед собой. Мириады цикад оглашают ночь торжественным хором. Их монотонное, убаюкивающее поскрипывание необъятно. Оно наполняет душу томительным ровным звоном, и кажется, что это поют не цикады, а сама почь и тишина земли, освеженной росой.

В том месте, куда смотрел Сулейман, за садами, все больше бледнеет небо. Из темно-синего оно становится голубоватым и линялым. Звезды редеют. Сулейман сидит неподвижно, опершись локтем на посох. Ночные бабочки летят на костер и гибнут…

И вдруг над садами вспыхивает белая луна. Лунный дым стелется по земле и затопляет двор. Мир становится фантастически синим. Каждый камешек обретает свою тень. На ступеньках обозначаются трещины и малейшие щербинки. Песик, лежащий посреди двора и доселе невидимый, выплывает из тьмы, подобно черному шару. Над ним поблескивает проволока. Поодаль от конуры, там, где начинается огород, снова маячит на шесте лошадиный череп, белый и тусклый при луне, как старый фарфор.

Сулейман сидит, наклонясь вперед. Орешник затеняет террасу наполовину, и тени ветвей лежат на глиняном полу; отчетливо виден каждый лист. Дали неясны. Колонны тополей подпирают ночь в блеске и величии, и сквозь их частокол едва вырисовывается вдали ступенчатый рельеф аула. Далеко-далеко мерещатся во мгле за садами снежные вершины гор. Сады окружают саклю Сулеймана, и он сидит теперь один в этом мире с глазу на глаз с его тайнами…

Сулейман сидит безмолвно. Перед ним, только что выползши из-под ступенек, передвигается по земле жаба. Она, то прыжками, то ползком, долго гуляет по двору и, вдруг подойдя совсем близко, застывает у его ног. Сулейман смотрит на нее, прищурясь.

Жаба сидит перед ним на задних лапах, и ее влажная бородавчатая спина поблескивает при луне. Она как бы

собирается что-то спросить («Сулейман, — как бы собирается она спросить, — отчего мне сегодня не попадаются жуки?»), но, не зная языка, молчит.

Так они сидят друг перед другом долго, не шевелясь.

Наконец Сулейман вытягивает вперед руку и, держа посох двумя пальцами, осторожно опускает его на спинку жабы. Он слегка прижимает ее к земле. Жаба неуклюже выкарабкивается из-под посоха и гигантскими прыжками скачет прочь. Сулейман, вздрогнув, растерянно смотрит ей вслед…

О лунная тишина, когда вдали, над темной чащей садов, встает сказочный белый призрак аула; когда карнизы саклей поблескивают, как слюдяные; когда деревья окутаны лунной паутиной и тени лежат на земле, плоские и тяжелые; когда душа наполнена звоном цикад и туманные дали населены пугающими синими снами!..

Сулейман сидит на ступеньках, поставив посох между ног и опершись на него обеими ладонями. За ним, в темном углу террасы, как крохотная мирная птичка, чирикает сверчок.

— Чирик, чирик, — раздается в тишине. — Тише, тише! Моим деткам спать не мешайте!

— Чирик, чирик! А вон луна блестит, а вот старик сидит. Спите, детки! Засыпайте!..

Сулейман кладет подбородок на свои руки, которые по-пастушьи, одна на другой, лежат на посохе. Он сидит, прикрыв глаза, точно слушая свое сердцебиение. Потом он поднимает голову и, не мигая, молча смотрит на луну. По щеке его ползет светлая слеза…

Тогда из сакли выходит старуха и, постояв за его спиной в этом лунном призрачном мире, робко говорит:

— Сулейман, шел бы ты уже в саклю. Поздно ведь. И ужин давно остыл…

Сулейман, всхлипнув по-детски, кулаком вытирает со щеки слезу.

— Ай, старуха, — говорит он шепотом, — всегда ты мешаешь мне, когда я пою!..»

X

«Мы живем по-старому», — писал он Фатуеву из Пятигорска 8 сентября 1938 года.

Одно событие, однако же, существенным образом обновило недавно его жизнь: 16 августа родился долгожданный сын, белокурый горец, которого сначала хотели было назвать Камиллом, потом назвали Рустемом. «Сыночек у меня хорош, — писал Капиев дальше. — …Плачет он в меру — впрочем, вот сейчас поднял крик, требуя взять его на руки, но Наташа его не балует и, сидя в соседней комнате, уговаривает: «Перестань, Рустик, это все равно не поможет!» Она кормит его по часам, и ровно в полночь я встаю из-за письменного стола и наблюдаю за уморительной картиной «кормления зверей», как выражается Наташа. Сын у меня добрый, и, когда мне становится особенно скучно, я целую его крошечные, трогательные ручки, а иногда и в мягкое место, как Петр Первый.

Вот, пожалуй, и все мои новости».

Шел сентябрь, было еще совсем тепло.

Впрочем, едва ли не все времена года были прекрасны в этом городе и волновали его. И волнение это проникало то в письма, а то и в саму его прозу.

«Что-то не клеится работа. На дворе май. Если еделать два шага от нашего дома, ты очутишься в Лермонтовском скверике. Отсюда чудесный вид на Кавказский хребет и далекие облака. Становится по-азиатски жарко. Величавый Эльбрус все чаще и чаще обнажает голову. ибо вечера прозрачны, ибо закаты потрясающе безоблачны…

В такую пору мы с Наташей заходим во дворик польского костела, что рядом с нами. Такая тишина и невероятная насыщенность поэзией даже самого воздуха и этом дворе. Задумчивая старая береза. Камни, заросшие мхом. Нетронутая печальная трава. Высокая, почерневшая от времени и глухая ограда. Кусты сирени и черемухи. Боже мой!..»[8]

В 1939 году «Литературная газета» напечатала как-то короткую заметку К. Паустовского под рубрикой «Как мы отдыхаем». Там рассказывалось о радостях рыбной ловли, и кончалась заметка такими словами: «Дикий и тонкий запах дождя и мокрых прибрежных песков проникает в палатку, и под шепот дождя очень свежо думать, вспоминать и *ощущать жизнь как неторопливое счастье».*

И эти слова помогают понять многое в литературной работе самого Паустовского этих лет и в художественном опыте

некоторых из его современников.

Если мы переберем в памяти рассказы К. Паустовского, М. Пришвина, А. Гайдара, написанные в конце тридцатых годов, мы заметим общую для них всех и любопытную особенность: «Летние дни», «Лисичкин хлеб», «Голубая чашка» — во всех этих «неторопливых» рассказах авторы изображают безусловно счастливых людей.

И это сближает с ними новеллы Капиева.

Что же за герои избраны всеми этими писателями? И на чем покоится это ощущение ничем не омраченного их счастья?

Присмотримся ближе к циклу рассказов Паустовского «Летние дни», напечатанному в 1937 году и почти не обратившему на себя внимание тогдашней критики.

Это были, в сущности, рассказы о рыбной ловле — о деле, которым занимаются ради отдыха, — рассказы о людях, настоящее дело которых не показано.

Но оно подразумевается. Это рассказы о писателях, о людях искусства. Их непосредственной работы не видно, но несомненно, что только люди творчества могут жить так свободно, с такой охотой отдаваясь жизненным впечатлениям, как герои «Летних дней». Это и сближает их — при всей разноте — с героем Капиева. Творческая работа Сулеймана тоже почти не показана в «Поэте», но только она одна всякий раз «оправдывает» действие рассказа. Если бы герой не был поэтом, это были бы новеллы о докучливом бездельнике, вмешивающемся не в свои дела или лениво дремлющем на солнышке.

За плечами героев «Летних дней» тоже постоянно ощущаются дело, профессия, многообразные связи с обществом.

Однако это дело, которое не тяготит, связи, которые не опутывают.

Герои этих рассказов удивительно свободные люди.

Они просты и искренни в отношениях друг с другом, они доверчивы и нерасчетливы, лишены мелочности и подозрительности. С доброжелательностью относятся они к окружающим их людям и с веселой иронией — к самим себе.

Удивительное, радостное ощущение свободы, нескованности жизни героя не покидает нас и при чтении «Поэта». День Сулеймана свободен от разнообразных непременных обязанностей и принадлежит только ему самому; между тем он наполнен напряженной работой. Можно было бы сказать, что многие герои рассказов и повестей тех лет жили по строго регламентированному распорядку, напоминающему «расписание делов», учрежденное отцом А. П. Чехова для своих детей, тогда как жизнь Сулеймана течет скорее «по усмотрению и

внутреннему направлению» (как это было позволено в том же расписании лишь одному — старшему — из сыновей Павла Чехова…).

Ощущение свободы, душевной раскованности поражает нас и в рассказах Гайдара и Пришвина. Будто вовсе незнакомые с тяготами быта, с затруднениями служебных отношений и прочими непременными, казалось бы, атрибутами «городской» жизни, бродят они по лесам и полям — пусть даже вполне дачной, пригородной местности — и радуются всему, что видят. И почти невозможно поверить, что это люди того же времени, что, например, и герои Зощенко, безнадежно зависимые от внешних условий своей жизни. Перед героями Зощенко мелочи быта всякий день заново вырастают прочной, непробиваемой стеной. Быт шагу не дает ступить им, чтобы не напомнить о себе, и они в высшей степени смиренно относятся к необходимости отдать большую часть своих сил борьбе с его тяготами.

Потому и пейзаж, столь значимый для Пришвина, для Паустовского, для Капиева, последовательно отсутствует в рассказах Зощенко. В них, как правило, нет даже лаконичных указаний на погоду, на время дня.

В новелле Капиева по минутам прослежено торжественное угасание дня, и каждая из этих минут исполнена значения для героя, каждая вносит в его душу и печаль и облегчение.

У Зощенко некому заметить, как опускаются на город сумерки. Его герои не подымают глаз от земли, не замечают ни вечера, ни утра, смены дня и ночи. Они и в часах не испытывают надобности, определяя время по собственному, не зависимому от движения солнца хронометру… «Потому с работы уходить — это вот как видно. Спать опять-таки без часов можно лечь. Шамать тоже можно, смотря по деньгам и по аппетиту». И только «на работу вставать без часов, это, не говоря худого слова, очень даже худо…»

Не менее, чем от внешних условий своей жизни, зависят эти герои от собственной косности, душевной неразвитости. У среднего беллетриста такой своей связанности, опутанности не замечают обычно ни герои, ни сам автор, простодушно принимающий изображаемую им косную жизнь за норму человеческого существования. У Зощенко эта зависимость обнажена, осознана писателем. За ней, как предполагаемый идеал, стоят как раз те самые люди, которые появились в рассказах Гайдара, Пришвина, Паустовского и в новеллах «Поэта».

Жизнь этих людей течет не только свободно и раскованно, но и безмятежно.

Вспомним: Капиев в письме Трегубу жалуется, как трудно ему удержаться от описания хотя бы пожара в сакле Сулеймана. «Ну хоть какое-нибудь событие!» — событие, способное прервать этот мирный ход будней поэта.

Никаких примет трагических ситуаций, не раз встречавшихся писателю в современности. Невозможно, немыслимо догадаться, что эти исполненные умиротворения новеллы пишет человек, жизнь которого в опасности и дни и ночи его в высшей степени далеки от безмятежности.

Круг явлений, попавших в новеллы Капиева, строго ограничен, вернее — он отграничен от многообразия жизненных коллизий, составляющих действительность второй половины тридцатых годов. И эта «ограниченность» не воспринимается как недостаток потому только, что она тщательно и всесторонне мотивирована, что художественный мир «Поэта» не обрывочен, а целостен, не «усечен», а подчинен своим собственным строгим законам.

В одном из своих уже нами упоминавшихся маленьких рассказов тех лет Пришвин рисует такую весьма притягательную картину: «В летнее время, между весенней и осенней охотой, я писал свои рассказы под единственной липой на огороде, возле забора, на простом столике с врытыми в землю ножками. Над столиком у меня висела трапеция; пописав, я кувыркался, подтягивался, поливал огурцы, тут же пил чай, опять писал, *и так жизнь проходила, как мне желалось».*

Вот это построение в новеллах той жизни, какая «желалась», и стало главной целью Капиева.

Его новеллы — это, в сущности, идиллии, которые, кстати сказать, оказались в те годы не таким уж редким и даже, более того, желанным жанром. В статье, заключавшей литературный год — год 1939-й. критик Я. Рыкачев так писал, например, о (еще не напечатанных) рассказах одного начинающего автора: «… Более всего поразила меня в нем спокойная устойчивость и гармоническая распределенность опыта, свойство, вообще говоря, присущее классике. Один из рассказов я назвал мысленно советской *идиллией* (и сам автор статьи подчеркнул это слово, впервые, по-видимому, вводя его в газетный обиход. — *М. Ч.*): это бесхитростное повествование об увеселительной поездке скромной советской семьи за город, в Одинцово. Жизненная полнота и цельность этого рассказа удивительны… Подобный рассказ — и подобный писатель — не мог появиться ни два, ни три года назад, ни тем более ранее».

Вот это последнее признание для нас особенно ценно — как свидетельство современника, критика-профессионала, со

вниманием следившего за текущей литературной продукцией и тщательно отмечавшего не сразу для всех заметные перемены. А журнал «30 дней», намеревавшийся, как помним, культивировать «советский рассказ высокого стиля», в 1940 году формулирует главное свое требование к рассказам как требование «поэтического отношения» к современности. Найденный в конкретной практике некоторых писателей тридцатых годов принцип предлагался уже как универсальный.

Слова, кончавшие рассказ Аркадия Гайдара «Голубая чашка»: «А жизнь, товарищи… была совсем хорошая!» — будто возвестили начало этой вскоре окрепшей литературной традиции и стали лейтмотивом очень многих рассказов и повестей.

Тяга к спокойной, счастливой, умиротворенной жизни властно захватила и авторов и их героев. «Хорошо, когда все хорошо» — то с радостью, то с тоской думает Сергей в «Судьбе барабанщика» — повести, где чем таинственнее складываются события, тем мучительнее желает мальчик не приключений и опасностей, как вроде бы пристало ему по всем канонам, — нет, как взрослый, измученный тревожной жизнью, он хочет только одного — душевного спокойствия, равновесия, безопасной, будничной жизни…

«Старуха принесла простыни, подушки, скатерть. Под открытым окном шумели листья орешника, чирикали птицы.

И стало у меня вдруг на душе хорошо и спокойно.

…Дядя дернул меня за нос и спросил, о чем я задумался. Он был добр. И, набравшись смелости, я сказал ему, что лучше, чем воровать чужие сумки, жить бы нам спокойно вот в такой хорошей комнате, где под окном орешник, черемуха. Дядя работал бы, я бы учился».

В такой вот «хорошей комнате», где под окном орешник и чирикают птицы, и живет герой Капиева — кажется, вечно живет.

Две эти разные книги, писавшиеся в один и тот же год, соединены какими-то невидимыми нитями — будто одни и те же смутные чувства, сходные невыраженные желания владели писателями.

«А жизнь, товарищи… была совсем хорошая!» — провозглашал Гайдар с особенной, ему лишь свойственной силой убежденности. Но вот уже запевал в «Судьбе барабанщика» дядя — подлец и убийца — странную песенку:

Скоро спустится ночь благодатная,
Над землей загорится луна,
И под нею заснет необъятная
Превосходная наша страна.

Спят все люди с улыбкой умильною,
Одеялом покрывшись своим,
Только мы лишь, дорогою пыльною
До рассвета шагая, не спим.

Дядя смеялся, довольный.

«— Что, хороша песня? То-то! А кто сочинил? Пушкин? Шекспир? Анна Каренина? Дудки! Это я сам сочинил».

Все было в песенке как положено — спускалась ночь, засыпала необъятная превосходная наша страна, и только слишком умильные улыбки безошибочно указывали на фальшь.

И так же безошибочно, как Гайдар, несколькими годами раньше услышал в этом зловещую, чужую ноту другой писатель — Андрей Платонов: «Поздно вечером я посетил клуб артели, интересуясь ее членским составом. В клубе шла пьеса «На командных высотах», содержащая изложение умиления пролетариата от собственной власти, то есть чувство, совершенно чуждое пролетариату. Но эта правая благонамеренность у нас идет, как массовое искусство, потому что первосортные люди заняты непосредственным строительством социализма, а второстепенные усердствуют в искусстве».

Прекрасно у Гайдара авторское восхищение Тимуром, потому что Тимур, безусловно, прекрасный человек, близкий к традиции идеальных героев русской литературы. Прекрасен мир «Голубой чашки», потому что это мир, который взрослый человек открывает шестилетней девочке.

Прекрасен герой Капиева, потому что герой этот — поэт. Жизнь, разворачивающаяся перед нами в новеллах, — это его будни, заполненные творчеством — высшей формой человеческого бытия. И потому не удивительно, что сказочно прекрасной выглядит эта жизнь: мы с первых же строк книги предуведомлены о том, что увидим в ней «прозу жизни», показанную под не совсем обычным, все возвышающим и очищающим углом зрения — «через поэта».

Этот поэт находился в счастливом равновесии с действительностью. Между ними не было невыясненных отношений и неутоленных обид. Все плохое осталось в прошлом, настоящее его было прекрасно и предрасполагало к творчеству. Безбрежная слава пришла к поэту, вопреки традиции, при жизни, — и он принял ее со спокойным достоинством — как самое естественное, что может произойти с поэтом.

«— Сулейман, — говорю я, — перед тем как прийти к тебе, я слышал в Москве — многие люди произносили твое имя. Но мне

непонятно, позволь спросить, как ты сам относишься к себе как к поэту? В чем твои достоинства? Почему тебе такой почет?

— О! — восклицает Сулейман удивленно, хлопнув ладонями. — Достоинства поэта написаны на его лбу! Поэт — лестница, по которой люди либо поднимаются вверх, либо спускаются вниз. Лестницу никто не спрашивает, высока она или низка, это видно со стороны каждому!..»

В 1939 году в одной из статей Пришвина появилось любопытное признание. Сделанное писателем по сугубо личному поводу, только его биографии касавшееся, оно, однако, будто служит комментарием к книге Капиева. Оно делает понятным секрет удивительной притягательности, таящейся в описании мирной жизни ее героя, поэта Сулеймана, — лучше, чем это сделано в специальных статьях на эту тему. «Где-то в глубине меня живут две силы: что-то мне хочется как художнику и что-то мне *надо* сделать. Жизнь моя разделяется на две половины. До 30 лет я делал что *надо*, а затем стал делать то, что хочется, получил право жить, как хочется». Речь идет здесь о том, что примерно с этого времени Пришвин полностью отдался литературной работе, сделал ее своей профессией, о чем мечтал с молодости, остро ощущая «раздвоенность» своего существования.

«И я сейчас один из самых счастливых граждан, существующих на свете. Свое счастье я могу сравнить «только со счастьем Грига, который забирался когда-то в горы, встречал там маленькую девочку и сочинял для нее свои прекрасные симфонии.

А так как я живу теперь как хочется, и то, что мне *хочется*, чудесно совпало с тем, что *надо* нашей стране от такого человека, как я, то я и работаю и отдыхаю нераздельно.

И часто бывает так: где другим труд — мне отдых, а где другим отдых — мне труд.

Можно сказать и так: я всегда работаю, и никакого отдыха у меня не бывает.

Можно и так: я всегда отдыхаю и никогда не работаю. Потому что и работа и отдых для меня лично входят в одно понятие — счастья».

Все это как будто написано о герое Капиева.

Капиеву, быть может, как никому другому из тех, кто стремился написать «только о хорошем», удалось не только воссоздать эту искомую поэтическую, мирную, «идиллическую» атмосферу, но и вывести на страницы своей книги совершенно нового литературного героя — такого, у которого «*хочется* чудесно совпало с тем, что *надо*». Сулейман радовался жизни, развертывавшейся вокруг, и желал прославлять ее, и именно

этого прославления ждали от него — «хочется» совпадало с «надо».

Но новеллы Капиева говорили не только об этом.

К тому времени, когда он стал писать их, мысль о дисгармоничности, неразрывной с жизнью людей систематического умственного труда, людей творчества, сделалась уже общим достоянием. Поиски выхода из этой разрушительной для здоровья и творческих сил человека дисгармонии стали даже самостоятельной литературной темой. Этой теме целиком была посвящена, например, большая повесть Михаила Зощенко «Возвращенная молодость», вышедшая в 1934 году и широко обсуждавшаяся не только на обычных читательских диспутах, но и в академической среде специалистов-медиков.

Ее автор составил большой список музыкантов, художников и писателей, «закончивших свою жизнь в самом цветущем возрасте» (Моцарт, Шопен, Ван-Гог, Рафаэль, Рембо, Маяковский, Блок и многие другие), и стремился объяснить их преждевременную смерть длительным отсутствием необходимого равновесия между сильнейшим творческим напряжением и отдыхом. «Крайнее утомление мозга и неумение создать себе сколько-нибудь правильный отдых привели и Маяковского к ранней смерти, — утверждал Зощенко в комментариях к своей повести, занявших почти половину всей книги. — Политические противоречия не раздирали поэта — их не было. Тут главным образом была трагедия постоянной работы. Даже гуляя по улицам, Маяковский бормотал стихи. Даже играя в карты, чтобы перебить инерцию работы, Маяковский (как он говорил автору) продолжал додумывать. И ничто — ни поездка за границу, ни увлечения, ни сон, — ничто не выключало полностью его головы. А если иной раз, создавая насильственный отдых, поэт и выключал себя из работы, то вскоре, боясь крайнего упадка сил, снова брался за работу, чтоб создать ту повышенную нервную инерцию, при которой он чувствовал, что живет».

В новеллах Капиева все подчинила себе гармония существования, счастливо достигнутая его героем. В жизни этого героя творческое напряжение и отдых от него уравновешивались естественным образом. Он мог бы сказать о себе словами Пришвина: «где другим труд — мне отдых, а где другим отдых — мне труд».

С книгой Капиева е нашу литературу вошел мотив и герой, никем не предвосхищенный и впоследствии не повторенный.

Герои всех тех писателей, у которых было нечто общее с литературной работой Капиева, прибегали к природе, к

простейшим и естественным способам завязать с ней интимные отношения (охоте или рыбной ловле) как к некой разрядке. Обдуманно и сознательно они искали в ней благотворного отдыха от напряжения ума и воли. Это был не более как перерыв в их обычной жизни, тот отдых от темпов, необходимость которого ощущалась все острее (вспомним «советскую идиллию» — «увеселительную поездку скромной советской семьи за город, в Одинцово», — еще несколько лет назад такая тема, несомненно, вызвала бы не одобрение, а возмущение критики — как «демобилизующая» читателя). Это был кратковременный выход в иную сферу, быть может, более близкую к естественным условиям жизни людей, но давно уже существующую отдельно от них.

В новеллах Капиева возник человек, который жил одной жизнью с природой всегда, для которого другая жизнь была немыслима. Бытие для него не было поделено на независимые друг от друга сферы, а существовало целокупно. Человек этот был к тому же поэт. Его творчество порождалось не временным «общением» с природой и не освобождением от будничных забот, а изначально целесообразной и внутренне свободной жизнью.

Жизнь поэта была полна, в ней было все, что необходимо человеку, — привычный и неизнурительный труд, уединенное размышление, радость дружеского общения и сопричастности общей жизни, спокойная созерцательность, необходимая для творчества.

Капиев желал сказать в своей книге очень многое. Затянувшееся свое молчание он спешил прервать целым потоком давно накопившихся в нем мыслей о творчестве, о времени, о судьбе поэта и о его долге. В книге возникла довольно стройная и последовательная система мышления человека тридцатых годов, чье сознание отличалось и от тех, кто был старше его на два или три десятилетия, и от тех, кто только сейчас, в шестидесятые годы, достигает его тогдашнего возраста. Эта система проступала и в том, как описывался старый поэт, и в непосредственно авторских декларациях. Книга несла на себе отчетливую печать времени, и это тоже нуждается в осмыслении.

Но через самые разнообразные наслоения с силой пробилась главная тема — тема поэта, оберегающего ценность своей внутренней жизни, того таинственного, невынужденного, естественного ее движения, которое рождает творчество.

XI

Весной 1936 года, за два года до начала работы над «Поэтом», Капиев сопровождал в Москву трех народных поэтов. Поэты ехали получать ордена. Это были лезгин Сулейман Стальский, кумык Абдулла Магомедов (родом из того самого аула Аксай, где в 1928 году учительствовал Капиев) и аварец Гамзат Цадаса.

Сулейману и Абдулле было по шестьдесят семь лет — хороший, достойный возраст. Гамзату было всего пятьдесят девять — немного маловато, но все же это был не юноша, с ним можно было разговаривать старикам; к тому же как-никак все они были поэты. (Сыну же Гамзата, оставшемуся в родном ауле Цада, было тринадцать лет. Никто не знал еще, что он тоже будет поэт — Расул Гамзатов.)

Старики сидели в купе на полках, скучали.

Посматривая в окна, они все удивлялись громадным пространствам годных для пахоты земель, невиданным в их маленькой, изрезанной горами стране. Это был хлеб, это был корм лошадям и овцам. Изобилие его их потрясало.

Главная же трудность путешествия заключалась для них в том, что говорить между собой старики почти не могли.

Все они принадлежали к разным народностям. Аулы их были удалены друг от друга — но не настолько, чтобы, собравшись, скажем, к другу в гости, нельзя было бы доехать на хорошей лошади за несколько дней.

Языки их народов были удалены друг от друга бесконечно больше. Добраться от одного языка к другому было им на старости лет делом безнадежным.

Правда, Сулейман, кроме родного лезгинского, знал еще тюркский, близкий к кумыкскому, и они с Абдуллой могли немного понимать друг друга. Аварец Гамзат не понимал их вовсе.

Капиев вежливо держался в стороне, не докучая старшим. Как обычно, с любопытством наблюдал он за стариками. В непривычной вагонной обстановке они не растерялись, не потеряли естественности своего поведения.

Как обычно, наблюдая, Капиев делал записи.

«Мы поэты, — говорит Сулейман, проваливаясь с верхней полки и попадая босыми ногами в чарыки, — а друг друга не понимаем. Ну-ка, Абдула, как ты поешь?

Абдула скромно улыбается. Гамзат ничего не понимает (он не знает тюркского языка)…

— Хо-хо, какое пространство занимает наше государство! А земли сколько!

Стальский (авторитетно):

— Это пустяки! Есть такие города, куда письмо три месяца идет. Едешь-едешь, конца не видно. (Можно подумать, что он не раз ездил…)

— Валла, большие села здесь! Каждое село больше, пожалуй, нашего Махачкала!

Сулейман долго стоит в коридоре у окна, затем приходит, обтирая лицо и шею платком, хотя никакого пота и нет.

— Скучно, — говорит он, — очень скучно. Туда-сюда, все одно и то же. И люди…

Забираясь на верхнюю полку:

— Что делать? — Чешет большой палец ноги. Он сидит, поджав ноги, как в чайхане. — В-вай, очень скучно!

Больше всего стариков интересуют посевы, поля. Они часто прерывают беседу, подходят к окну и часами любуются полями, покачивая в знак одобрения головой, щелкают языками при виде ровных бескрайных рядов копен. Розоватое поле люцерны их приводит в восторг.

— Тце-тце! Машалла![9] — бормочет Гамзат. Увидев в окно нищих на перроне: — Что такое? Так много земли, а они голодают? Почему они нищенствуют, имея все?

Долго сидели и лежали старики на своих полках молча. Сулейман говорил лишь по-лезгински и по-тюркски, Абдула — лишь по-кумыкски, Гамзат — лишь по-аварски. Друг друга они не понимали. Я стоял в коридоре вагона у окна. Вдруг слышу оживленный разговор в нашем купе. Что такое? Ведь там никого, кроме стариков, кажется, не было, — кто там спорит? Вхожу — и что же? Старики, наконец, нашли, оказывается, общий язык — это был русский.

Сулейман. Абдулах, наш мест лучче или эта мест лучче? (Показывая в окна.)

Абдула (оставаясь лежать). Эта мест лучче.

Гамзат (взволнованно). Пачамо? Пачамо?

Абдула (вяло). Земля много ес. Пабрик, завод ес, машин ес, смотри.

Сулейман. Э, плоха! Наш мест лучче. Агорцы ес, памадур ес, яблук много ес — висо ес. Вада харош ес. Да.

Абдула. Агорцы, памадур эта места тоже ес. Испраси Габиб (так называли они Капиева. — *М. Ч.*), он знаешь.

— Да, да, — кивает Гамзат многозначительно.

Так на русском языке разговаривали старики всю дорогу, до Москвы. Правда, они больше молчали».

Таких записей, резко очерчивающих жест, характер, манеру говорить, сам фонетический облик ломаной русской речи, у Капиева немало. Старики горцы толпятся на страницах его записных книжек, явно тесня молодых.

Старость с ранней юности занимает мысли и внимание Капиева.

Друзья поражались, понять не могли, как он, молодой человек, глядя мимо ровесников, замечал вдруг старых, немощных людей, и радость сбегала с его лица, сострадательное внимание просыпалось на нем.

— Никогда не забуду, — рассказывал нам А. Гаджиев, — мы шли с ним по Махачкале, по улице Ленина, и услышали не то шепот, не то хрип какой-то. Оглянулись — старик-персиянин держит на темной, сухой ладони несколько папирос — продает.

— Бабрыз (папиросы), — говорил он тихо, как бы просыпаясь. Он был безучастен ко всему, жизнь в нем уже угасала.

Капиева это потрясло. Я увести его не мог от этого старика…

…Он присматривался к ним, стараясь понять, что думает и чувствует человек, жизнь которого прожита.

Подолгу беседуя со стариками, он удивлял умением проникнуть в их мир, глухой стеной отгороженный от молодости с ее здоровьем и надеждами, не знающими границ. (О двух мирах этих так написал когда-то Пришвин: «Нас, стариков, разделяет от молодых завеса прошлого, которая так висит, как висит кисейная занавеска в комнате. От нас изнутри к ним наружу видно, а от них к нам в комнату ничего увидеть нельзя». Капиев все пытался разглядеть, что происходит в этой комнате.)

Такое его свойство, может быть, обострилось тем, что это плещущее через край здоровье еще в юности оставило его. Ранняя и долгая болезнь окрасила его молодость необычным, незнакомым здоровым людям цветом. Она умеряла размашистость жестов, приучала с настороженным вниманием относиться к своему телу.

К болезни надо привыкнуть, что дается не сразу. В шумной компании человек вдруг умолкает, неизвестно к чему прислушивается и не слышит, что говорит ему разгоряченный собеседник. Болезнь бродит по телу, приживается в нем. Постепенно человек привыкает спокойно слушать собеседника, следить за своим лицом, чтобы оно не было напряженным от режущей боли под ложечкой, и даже давать разумные, обстоятельные ответы, думая при этом лишь об одном — о теплой грелке.

Болезнь уходит вглубь, человек приноравливается жить, не забывая о ней, но и не помня ежеминутно. Он только начинает

вдруг замечать, что порою смотрит на самого себя с печалью и жалостью — как на другого.

Так Капиев еще юношей научился видеть свою молодость со стороны. Он следил, как утекала она из жил. Тайна смены одного возраста другим все более его притягивала. Мысли о старости очень рано появляются в его записных книжках. Старики знали ее разгадку. Он жалел и их, и себя, и всех других, кто неминуемо состарится. Какое-то грустное внимание к беспомощности стариков окрашивает многие сцены «Поэта». В словах Сулеймана о своей болезни, полных с трудом сдерживаемого отчаяния, слышно живейшее авторское сострадание.

«— Мною был бы полон этот сад, если б не эти мои ноги. Вай, вай, Межведиль, как мне быть! Столько, сколько один человек съедает за день хлеба, я съедаю лекарств, и все впустую… Мне стыдно, что я не молод!..

— Сулейман, — говорит старичок жалобно, — ты же был в этом, как его, Кисловодске. Разве Кисловодск тебя не вылечил?

— Дерево иногда растет в воде, Межведиль, но, когда время приходит, оно все равно сохнет. И доктора и профессора даже из Баку приезжают ко мне — ты же видишь. В Москве в самой первой больнице меня лечили, — но что делать! Я стал подобен ветхому бешмету: только заштопают карман, как уже прорвался локоть, только залатают локоть, как уже прореха на заду… Ах, где ты, моя сила!

— Не говори, Сулейман! — восклицает старичок беспомощно.

— Ветхому бешмету место в чулане, Межведиль. Иголка и нитка не помогут, что тут скрывать!

Старичок несколько минут напряженно смотрит перед собой и вдруг, расширив глаза (а в глазах этих застывшая скорбь и еле уловимая тревожная надежда), спрашивает:

— Слушай, Сулейман! Эти разные тракторы, электричество, аэропланы придумала наша Советская власть. Дай бог ей счастья! Неужели она не может придумать лекарства против смерти?

— Может, Межведиль, — отвечает Сулейман с сердцем, — может, конечно, все она может. Только надо подождать, а старость, видишь, не ждет. Больной торопится — яблоко зреет своим чередом!

И, сказав так, Сулейман скрещивает руки на посохе, как всегда, когда удручен. Старичок сидит неподвижно, часто мигая глазами и глядя перед собой. Его ленивого и глухого сердца, как видно, коснулись давно забытые думы и надежды, которых он теперь даже не в силах осмыслить. (Так иногда на старый и мшистый камень в саду на секунду опустится весенняя птица и, едва коснувшись его холода, садится рядом на цветущую ветвь)».

Читатель тех лет мог удивляться этим героям, которым отдал все свое внимание автор «Поэта», и с некоторым недоумением прислушиваться к их речи. Странные это были герои, и непривычен, неактуален был предмет медлительных их разговоров.

Еще здоровяки в туго натянутых майках били что есть силы по мячу едва ли не в каждой повести — с начала тридцатых годов и до самого их конца, наступившего в июне 1941 года.

В 1927 году в романе «Зависть» Юрий Олеша привел в нашу литературу героя-спортсмена, футболиста, ослепив читателя его молодым, легко и свободно двигающимся телом. «Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело». Описанию спортивных игр, самих движений спортсмена, рисунку его мышц, которыми он так прекрасно владеет, отданы в романе целые страницы. Молодость, наслаждающаяся здоровьем и спортом, плещет на страницах романа, сверкает в описаниях молодых героев и героинь.

«Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы, ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней — не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки, на которые так часто влияют воздух, солнце, падения на кочки, на траву, удары, что они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины».

Эти страницы не могли не запомниться и потому становились влиятельными. Не боясь преувеличений, можно сказать, что с тех пор почти ни одно литературное место действия не мыслилось без натянутой если не посредине, так хоть где-то в сторонке волейбольной сетки, без взрывов молодого смеха и звона хорошо надутого мяча.

«Ночь надвигалась быстро, но игра была в самом разгаре.

«Хорошие свечки дает Картузик», — подумала Натка, глядя на то, как тугой мяч гулко взвился к небу, повис на мгновение над острыми вершинами старых кипарисов и по той же прямой плавно рванулся к земле.

Натка подпрыгнула, пробуя, крепко ли затянуты сандалии, поправила косынку и, уже не спуская глаз с мяча, подбежала к сетке и стала на пустое место, слева от Карту зика.

— Пасовать, — вполголоса строго сказал Картузик.

— Есть пасовать, — также вполголоса ответила она и

сильным ударом послала мяч далеко за сетку».

Это из повести А. Гайдара «Военная тайна». Она была напечатана в 1935 году и хорошо передавала литературно-общественную атмосферу, ее «температуру». Как всегда у Гайдара, литературная новизна повести не исключала широкого использования сюжетных мотивов, наиболее распространенных в современной ему средней беллетристике. И, как всегда у Гайдара, эти мотивы из литературного шаблона становились знамением времени.

Капиев шагнул далеко в сторону от этой уже сложившейся литературной традиции. В его новеллах читатель увидел стариков, одних лишь стариков — слабых и болезненных. Между тем старость давно была отодвинута на периферию литературы и, если можно так сказать, потеряла самостоятельное значение. Старик, в сущности, мог появиться в книгах тех лет разве что в гриме («Тимур и его команда», где в гриме репетирует роль старика молодой и вполне спортивный инженер Гараев) или в непрезентабельном виде безвредного чудака, оставшегося от старого режима и по ошибке природы задержавшегося в не принадлежавшем ему настоящем.

«Вот кому я не завидую — это старухам, — не понижая голоса, откровенно заявлял обычный зощенковский герой и рассказчик — «полупролетарий». — Вот старухам я, действительно верно, почему-то не завидую. Мне им, как бы сказать, нечего завидовать».

В рассказах Юрия Олеши старики для того и появляются, чтобы молодые указали им их настоящее место. Например: старик и молодой влюбляются в одну и ту же девушку, и она легко и естественно предпочитает молодого («Альдебаран»). Старики состязаются у него с молодыми лишь в таких ситуациях, где победа легко дается молодым, где энциклопедичность ума и старомодная тонкость чувств не спасают стариков, где они неизбежно выглядят смешными и жалкими.

У Капиева даже описание внешности стариков настраивало читателя на совсем иной лад. Оно как бы даже не вязалось с предметом изображения и, во всяком случае, резко выпадало из современной насмешливой и непочтительной литературной традиции.

Одна из новелл, «Земля», начиналась с описания героя, только что вставшего после тяжелой болезни. «После болезни так непередаваемо сладок и свеж этот мир. Чудесное утро!.. Сулейман стоит, выйдя за ворота, весь облитый солнцем, в шубе и опершись на посох. Он еще слаб. Исхудалая, тонкая шея его по-детски обвязана полотенцем. Пальцы руки бледны и нежны.

Следы недавней трудной болезни еще не сошли с морщин лица». Уж не забыл ли писатель, о ком он пишет?.. Исхудалая, тонкая шея, пальцы рук бледны и нежны — все это, пожалуй, вполне могло бы служить для описания больного ребенка. А когда, например, автор описывает, как Сулейман держит ладонь козырьком над бровями, а рукава его нового бешмета просторны, и «при этом смуглая рука его обнажается до локтя» — это уже, пожалуй, черты портрета юной девушки, а не больного старика…

Старый поэт описан в новеллах Капиева с сострадательной нежностью — как ребенок. Более того — в его старости найден объект для поэтизации, для любования. Старость выглядит не жалкой, а трогательной.

Старики у Капиева не состязались с молодыми в любовных делах, а вели между собой медлительные разговоры на разные темы — в том числе о старости, болезнях и близящейся смерти.

Но смерть была еще менее желанной темой в литературе тех лет (что, как увидим далее, не осталось вовсе без последствий и для Капиева).

Смерть литературного героя наступала только от вражеской пули или, по крайней мере, от старых ран, но никак не от старческих немощей, как у большинства людей в реальной жизни. Она происходила наспех, и остающиеся быстро смыкали ряды. Таковы были каноны средней литературы. Долгая, на много страниц развернувшаяся смертельная болезнь главного героя в леоновской «Дорога на океан» воспринималась на этом фоне как неожиданность, как исключение.

Разговоры же о смерти считались вовсе непристойным занятием для литературного героя.

Еще в двадцатые годы один из героев Зощенко извинялся за то, что, тяжело заболев, всерьез заговорил с сослуживцем на «мелкомещанскую» тему смерти, стал просить, чтоб не сжигали его в крематории, а похоронили бы как обычно… И сам рассказчик извинялся перед читателем за своего героя, который под конец жизни так неудачно «свернул с героической линии».

В тридцатые годы смерть нередко становится материалом для пародийного, сатирического обыгрывания — и это, разумеется, верный показатель общественного отношения к этой теме, к тому, в каком обличье пристало ей появляться в литературе.

«Тут недавно померла одна старуха. Она придерживалась религии — говела и так далее. Родственники ее отличались тем же самым. И по этой причине решено было устроить старухе соответствующее захоронение».

«На этот раз позвольте рассказать драматический эпизод из жизни умерших людей.

А так как это факт, то мы и не позволим себе в своем изложении допускать слишком много смеха и шуток, чтобы не обидеть оставшихся в живых.

Но поскольку эта история до некоторой степени комична и смех, как говорится, сам по себе может прорваться, то мы заранее попросим у читателя извинения за невольную, быть может, нетактичность по отношению к живым и умершим». Так начинались многие рассказы Зощенко тридцатых годов.

…Будто условились считать смерть каждого человека его сугубо индивидуальным делом, не касающимся других. Литературные герои тех лет, убежденные атеисты в теории, на практике как бы руководствовались неосознанной верой в личное свое бессмертие.

В новеллах Капиева простейшие основания земного человеческого бытия получали свои права, автор не отворачивался от них, не пренебрегал ими как проблемами давно решенными. Величественная скорбь о быстротечности человеческой жизни разлита по всем его новеллам. С равным тщанием выписаны разные человеческие возрасты, и почтительным вниманием окружено движение человека по ступеням его жизни. И неуклонное наступление старости на человека теряет оттенок катастрофы, перед лицом которой можно лишь зажмурить глаза. Оно становится предметом спокойного и мужественного вглядывания. Важной становится мера достоинства, с которой люди переносят свою старость. Перед читателем «Поэта» проходят старики, впадающие в детство, ожесточенные старики, измученные и униженные ожиданием смерти, и старики, несущие свою старость с достоинством и мужеством и потому без смущения и страха заговаривающие об этом печальном обстоятельстве и с молодыми и с ровесниками.

«— Ах, молодость! Ушла ты, оставив мне в обузу эту шкуру старости. Стыд с ней!..

И снова тишина. В комнате темным-темно.

Но вот раздается хруст и легкое шуршание. Сулейман, видимо, меняет позу.

— Габиб! — говорит он с сердцем. — Жизнь неправильно устроена, мальчик! Почему так: человек рождается маленьким, ползающим на четвереньках, падает, встает, вырастает большим, наконец, окреп, пора жить — и на тебе! Оказывается, конец молодости! Человек рождается глупым, слепым, как щенок; делает в жизни множество ошибок, учится, видишь ли, исправляется, наконец, встает на ноги, и вот он цельный, зрелый человек, набрался ума, достиг мудрости, — теперь бы и жить, кажется, по-настоящему, не правда ли? Ан, оказывается, это уже

конец, жизнь уже кончена, приходит смерть. Крепко я серчать хочу на такой порядок! Разве не разумней было бы наоборот: человек рождается старым, а потом молодеет, молодеет и чем больше достигает в жизни, тем больше молодеет, — чем медленней, пусть тем медленней, чем скорей, тем скорей, но молодеет, а не стареет! Вот была бы жизнь…

— Увы! — говорю я. — Это невозможно!

— Тце, — раздается в ответ немного погодя. — Тце, тце.

И я вновь не знаю: то ли утверждает Сулейман, то ли отрицает, то ли он огорчен, то ли удивлен…»

Но тема «возвращения молодости» не приобретает в устах Сулеймана и под пером Капиева того практического, прагматического направления, которое несколькими годами ранее вызвало к жизни уже упомянутую нами повесть Зощенко. Правда, и Зощенко заботила не старость сама по себе, а раннее притупление чувств и способностей человека, преждевременное изнурение его душевных и телесных сил — и именно от этой несвоевременной старости искал он рецепта, мечтая «задержать это страшное разложение и распад».

«Все прекрасно и даже величественно на свете, — писал он в комментариях к своей повести, как всегда, стремясь избежать откровенно резонерского тона и бросая на вполне серьезные, казалось бы, слова легкую тень извиняющейся авторской усмешки. — Все замечательно нравится. И все должно нравиться до последних дней, до самого последнего дыхания, до последнего туманного взора.

Как же это сделать? Как достигнуть этого, как сохранить свою юную свежесть и впечатления до конца дней?

Нет, автор не стремится жить до ста лет. Но он до ста лет желает сохранить свою юность и свою молодость».

И будто в ответ на эти страстные вопросы и притязания такая идеальная старость, сохранившая свежесть впечатлений и творческие возможности молодости, была воплощена Капиевым в его герое.

Такая старость не пугала, она была полноправна. Это был особый мир, заслуживающий внимания и пристального интереса.

Старость и молодость без конца смотрятся друг в друга в новеллах Капиева, вступают в состязание, исход которого отнюдь не предрешен.

Юноша-пастух приходит к Сулейману и приносит ему свои стихи (новелла «Белый город»):

На высоких горах
Олень танцует, —

Танцуй, моя молодость,
Пока нет старости.
Не конем, не птицей, —
Молодым поэтом
Дай пройдусь по земле,
Пока нет старости.

— Однако, — грозно спрашивает Сулейман, — «откуда ты знаешь, что старость так уж плоха? Старость, брат, не хуже молодости, коли хочешь знать. Где это ты слышал?…Ты меня спроси! Ты ведь не был стариком, откуда ты знаешь? А я был молод.

— …Да, да, — воскликнул Сулейман, — не думайте, что я шучу! Я совсем не шучу. Молодость — дикий конь, который… гм… гм… ну, что ли, топчет луг. Моло дость — это прыгающий по камням быстрый поток. Вот что молодость! «Шор-шор-шор-шор», а куда бежит, сам не знает. Нет, старость лучше! Старость мудра и для общества полезна. Старость имеет свои берега и течет плавно, не сворачивая с пути. Здесь-то и водится рыба, коли хочешь знать. Спорьте! Что ж вы замолчали оба? Спорьте!

— Хорошо, — сказал тогда юноша и встал. (Должно быть, он подумал, что Сулейман его экзаменует.) — Я отвечу. Может, рыба и водится в тихой воде, но мельницу вращает лишь быстрый поток — это молодость.

— Ого! Смотрите, пожалуйста! — удивился Сулейман. — А зато корабли по нему не плывут. Вот тебе! Мельницу может вращать и ветер. Молодость и ветер, оно и выходит одно и то же…

— Если молодость — ветер, не будь того ветра, и корабли старости стояли бы на месте. Ветер же двигает. Ветер — сила.

— Ну ладно, — прервал Сулейман. — Заладил о ветре. Отвечай, коли так: когда ты спишь, какая пора самая вкусная — вечер, или полночь, или утро?

— Безразлично, — ответил юноша, — сна не чувствуют.

— А вот и нет! — подхватил Сулейман. — Вот ты опять ошибся, юноша: утром сон вкуснее, когда тебя будят, когда надо проснуться, когда гудит сердце. Вот оно! Такова и старость. А вообще, конечно, сна не чувствуют. В этом ты прав. Я ж не говорю, что ты совсем не прав».

…Теперь такой «квалифицированный», виртуозный спор о сравнительных достоинствах старости и молодости, по-видимому, вызовет большее внимание читателей, чем то, на какое мог рассчитывать Капиев в январе 1940 года, когда писал эту

новеллу. Только в последние десятилетия старость «дозрела» до размеров проблемы в мировом масштабе. Во всем мире люди живут все дольше — значит, все больше становится стариков.

И ученые разных стран вынуждены свидетельствовать, что старость все более утрачивает — в глазах большинства людей — свою общественную ценность, незаслуженно приобретая черты тайного и позорного недуга, который нельзя вылечить, а должно старательно скрывать его носителю и вежливо не замечать — окружающим. И потому к старости привлечено теперь внимание разных наук — прежде всего социологии и медицины, давно уже выделившей даже особую область — геронтологию. Однако они занимаются, так сказать, лишь технической стороной вопроса. Они не в силах привить обществу «осознанное одобрение», по терминологии одного из ученых, сущности старости, отношение к ней как к одному из вполне полноценных, имеющих самостоятельную значимость этапов человеческой жизни.

Эффенди Капиев провел и детство свое, и молодость среди горских народностей, развитие которых совершалось если не медленнее, чем развитие европейских цивилизаций, то, во всяком случае, не так «фронтально», не затрагивая всех решительно сфер бытия. Полнота жизненного опыта, доступная лишь старикам, все еще была неоспоримой в исполненной опасностей и постоянной борьбы с суровыми природными условиями жизни горца. Советы старших не были пустой заботой о престиже, а покоились на многовековом опыте поколений, все еще не «устаревшем», имевшем безусловную ценность.

«Осознанное одобрение» старости само собой, без полемической раздраженности, естественным образом вылилось из-под пера автора «Поэта». Желая постичь «душу своего древнего горского народа», он осмысливал внутренние законы этой жизни. Результаты этого оказались плодотворны: Капиев пришел в литературу не с пустыми руками — он принес с собой не расхожую, давно разобранную по рукам, а связанную с глубинными основами народной жизни систему ценностей, в которой во все времена нуждается литература, без которой она скудеет и засыхает.

Это была та жизнь, которую он знал и любил, те ценности, в которые он верил, которыми не хотел жертвовать. Потому, быть может, слова, над которыми мучился он по ночам за своим письменным столом в Пятигорске, не сгорели в легком пламени кратковременных диспутов, а спустя десятилетия разгораются вновь и излучают тепло серьезной и искренней человеческой мысли.

XII

Пока Капиев работал над новеллами «Поэта», в его литературной судьбе понемногу происходили благоприятные изменения. Все накопленное годами напряженной работы будто сдвинулось вдруг с места и медленно, но неуклонно покатило к цели.

10 февраля 1938 года в «Литературной газете» появилась короткая заметка о «поэтическом собрании в Союзе писателей». В ней сообщалось: «с большим интересом были прослушаны переводы из горских поэтов, прочитанные Э. Капиевым. Стихи, прочитанные Капиевым, приятно поразили свежестью и яркостью красок, лиризмом и сильными чувствами, выраженными в смелой и своеобразной поэтической форме. Особенно большое впечатление произвели стихи на смерть горского партизана Ай-Гази…»

В заметке отмечалось, что книга переводов Э. Капиева уже два года почему-то не находит издателя и что поэтическая общественность решила взять на себя выяснение вопроса о ее издании.

Таким образом, в начале 1938 года, когда Капиев обдумывает уже свою прозу, у него лежит вполне готовая работа — последний и лучший результат его с ранней юности проявившегося деятельного интереса к горскому фольклору. Это будущая книга «Резьба по камню», в которой он последний раз выступает как переводчик и поэт. «Я теперь уже навсегда бросаю дело переводчика и перехожу к оригинальному творчеству», — писал Капиев в середине 1938 года Аткаю. «Имя переводчика я вытравлю в ближайший же год», — обещает он в это же время Фатуеву. Он целиком теперь занят мыслями о прозе, которую всегда считал главным своим делом.

Поэтому в 1940 году «Резьба по камню» выходит, в сущности, не ко времени. Ведь это первая книга, на которой имя Капиева стоит на обложке как имя автора. Но в это время сам он чувствует себя в первую очередь, конечно, автором уже вполне законченных новелл «Поэта». Литературная известность его сильно запаздывает и потому приходит как бы не совсем с той стороны, с которой он ждет ее в эти годы. Впрочем, не так уж долго осталось и до выхода «Поэта».

«Резьба по камню» появилась почти вслед за книгой переводов «Песни горцев», вышедшей в 1939 году и включившей частично материал следующей книги.

В «Песни горцев» вошли переводы разных авторов, но под

редакцией и с комментариями Капиева. Этот сборник не был уже явлением почти единственным в своем роде — каким была пять лет назад составленная Капиевым дагестанская «Антология». Он воспринимался уже на ином литературном фоне. Можно было назвать десятки подобных сборников, вышедших на русском языке в конце тридцатых годов в центральных и местных издательствах: «Поэзия Чечено-Ингушетии», «Песни донского казачества», «Печорский фольклор», «Якутский фольклор» и т. п. Сборник, составленный Капиевым, был задуман на этот раз как чисто фольклорный, что стало тогда столь злободневным, и целиком соответствовал уровню бытовавших в то время представлений о фольклоре. Под разряд фольклорных (то есть безымянных, народных) попали в нем и все песни хорошо известных авторов — не только Стальского и других поэтов, которые были неграмотны и, таким образом, их поэзия хоть одним признаком — «устным» ее возникновением — могла, пусть тоже искусственно, быть сближена с фольклором. Сюда зачислены были и песни Етима Эмина, и Косты Хетагурова, которые были настоящими «поэтами-профессионалами», владевшими пером не хуже наших современников. Все эти песни печатались без имени авторов, а указание на эти имена давалось лишь в конце книги, в комментариях. Разница была в том, что в старых сборниках в комментарии выносилось имя «передатчика» былины или песни, сложенной в давние времена, а теперь сюда попадало имя доподлинно известного автора.

В границах общепринятого Капиев ищет, однако, какие-то свои пути, пытаясь совместить традиционную структуру сборника (в нем непременно должны были быть представлены наиболее актуальные темы старого фольклора и песни нового времени) и собственно художественную задачу. Ему важнее всего было дать читателю некое целостное впечатление о характере горской поэзии.

Поэтическая активность составителя ощутима с первых же страниц книги, которые так важны в «настрое» читателя. В «Антологии» 1934 года с первых строк сказывалась ознакомительная, популяризаторская установка — книга открывалась песней «Тюрьма царская, проклятая», звучащей (в переводе А. Глобы) слишком нивелированно, неспецифично, не отличаясь «на слух» от знакомых русскому читателю народных песен. В «Песнях горцев» с первых же строк, с первых страниц русский читатель попадал в мир подчеркнуто своеобразный, не имеющий в его сознании параллелей. Составитель стремился сразу создать отчетливый историко-бытовой колорит, дать почувствовать запах «пороха и крови», сопутствующий истории

Дагестана.

Сначала шли песни аварцев — самой многочисленной и самой воинственной народности Дагестана, главной опоры восстания Шамиля.

Первые же строки народной песни «Хочбар», в переводе Э. Капиева, густо насыщенные неведомыми русскому читателю и заманчивыми именами и названиями, сразу вводили его в характерный быт.

Гонец от аварского хана пришел
Призвать гидатлинца Хочбара в Хунзах.
«Идти ли мне, матушка, в знатный Хунзах?
На свадьбу к себе приглашает Нуцал».

Еще мы ничего не знаем ни о герое Хочбаре, ни о его враге Нуцал-хане (он правил Аварией в конце XVII столетия и прославился своей жестокостью; «резиденция» его была в высокогорном ауле Хунзах). Но уже властной рукой мы вовлечены в самую гущу и вековых межаульских связей, и семейных отношений (сын ищет совета у матери). Без всякой подготовки мы оказываемся прямо в середине традиционных установлений целого народа, и его полная своеобразия жизнь разом оживает перед нами.

«Не надо, не надо, мой сын, не ходи,
Коварным, как вдовы, Нуцалам не верь».
«Нет, все же пойду я! — ответил Хочбар. —
Не то меня грязный Хунзах засмеет,
Не то меня трусом Нуцал назовет…»

Прекрасная это песня, которую в разных вариантах знают почти все народности Дагестана, вошла и в «Резьбу по камню». Мы еще вернемся к ней.

Затем шла «Песня о хромом Ражбадине» — по традиционной терминологии — разбойничья песня, подобная русским песням о Стеньке Разине и его «работничках». Правда, русские народные песни на эту смутную тему были уже освящены устоявшейся к тому времени в исторической науке трактовкой восстаний Разина и Пугачева. В научном же толковании многих проблем дагестанской истории и фольклора еще не было желаемой ясности; преобладало настороженное отношение к явлениям народной жизни, лишенным непосредственно классовой окраски, в том числе к «абречеству» (абрек — разбойник). Капиеву было

нелегко отстаивать эти песни. Песня о Ражбадине кончалась так:

Так Ражбадин охранял
Честь свободной страны.
Пусть в каждой сакле
Родятся
Такие
Сыны.

«Честь свободной страны» — а речь идет о набегах на другую «свободную страну» (это Грузия — «Загорье»). Моральные нормы, на основе которых оценивались действия героев песен, могли, разумеется, удивлять читателя, не привыкшего вдумываться в чужую жизнь, в условия места и времени. Капиев этого удивления не боялся. История народа была полна для него поэзии.

И еще одна, исполненная сурового отчаяния, короткая песня, названная переводчиком-составителем «1859 г.» — год поражения знаменитого восстания Шамиля, сумевшего объединить большое количество горцев в кровопролитной и очень упорной войне против России. Это одна из тех песен, цельное восприятие которых невозможно без самого поверхностного хотя бы знакомства с историей Дагестана. Капиев объяснял в комментарии: Акверди — один из приближенных Шамиля, Гуниб — последний оплот имама (титул имама — наследника пророка — принял на себя Шамиль).

Встань из могилы,
Герой Акверди,
Встань,
Потряси эти камни и горы.
Уже на Гунибе
Солдатский костер,
Уже на земле нашей
Кони чужие!

В песне ярко выступила ее окрашенность чувствами живого участника событий, уроженца Дагестана, остро переживающего непосредственно трагический — для него, для его семьи, аула — смысл только что совершившихся событий. В ней нет, разумеется, той трезвости бесстрастного исследователя, оценивающего объективное историческое значение факта, которую бы хотели отыскать в горской поэзии многие фольклористы и историки тех лет, — хотя вряд ли имело смысл искать оценку прогрессивного

значения сближения Дагестана с Россией в песнях, сложенных под впечатлением свежей раны, нанесенной национальному чувству народа. Делать из поэзии иллюстрации к учебнику истории — нерационально. Капиев понимал это лучше многих своих современников.

Словом, песни, открывающие сборник, явно были подобраны составителем по некоему единому художественному принципу. Все вместе они довольно сгущенно передавали историко-бытовую конкретность жизни близких друг к другу горских народностей и героический пафос их истории. Два этих начала, видимо, особенно были близки Капиеву в народной поэзии. Но вкус его не был однообразен, а замысел сборника был широк.

В него вошло много песен и иного рода, не связанных так крепко с реальными историческими фактами, — песни «бытовые» или любовные. Это обычно короткие, вмещающие в себя законченные поэтические чувства восьмистишия, распространенные более всего в поэзии даргинцев и в основном приписываемые Батыраю. Батырая Капиев переводил еще с 1933 года и поразил тогда этими переводами Н. Тихонова.

Во многих из них — все то же обращение к движению народной истории, но уже не к самим событиям, а к моральным постулатам, выработанным всей целостностью национальной жизни.

Пусть у храброго отца
Не родится робкий сын,
Ибо должен будет он
Дать отпор врагам отца.

Пусть у робкого отца
Не родится храбрый сын,
Ибо должен будет он
Разделить позор отца.

Легко узнать в этих строках строгий переводческий стиль Капиева с отчетливым и веским звучанием каждого слова.

В сборнике чередовались героические, любовные и современные песни. Иные из них были вообще далеки от народной поэзии, казались прямым подражанием многочисленным образцам современного литературного версификаторства.

Оставляя позади вершины,
С волей непреклонною в груди,

Мы идем вперед семьей единой
По земному ясному пути.

Песня эта записана Капиевым в 1933 году, и им же и переведена.

В книгу включены были песни не только дагестанских горцев, но и кабардинцев, карачаевцев, осетин, чеченцев, ингушей и даже песни терских казаков — то есть не переводные, а «изначально» русские. Этим нарушалась, конечно, и установка на какую-либо бытовую и психологическую общность этих песен, такая отчетливая вначале. По-видимому, необходимость таким, в сущности, упрощенным путем подчеркнуть идею дружбы разных народов возобладала над стремлением составителя к художественному единству книги.

Собирая переводы и издавая образцы старой народной поэзии, Капиев не задавался научными целями. Это заметно и в отборе песен, и в их расположении, и в комментариях. Расположение материала во времени, датировки, варианты — все это мало интересует Капиева. И даже его комментарии служат не академическим целям: даты, изредка указываемые в них, — это скорее дополнение к читательскому восприятию песни, чем попытка необходимой для фольклориста ее «паспортизации». Капиев и здесь остается художником, а не исследователем. «Когда мы беседовали о писателях разных эпох и народов, — вспоминал один из его друзей, — я спросил Капиева: «Писатели какого века тебя особенно интересуют?» Удивленный таким академическим вопросом, Капиев сказал, лукаво улыбаясь: «Я даже не знаю, какой писатель к какому веку относится. Ты лучше спроси меня о том, какой писатель как писал, каковы особенности его стиля, языка и т. д., — вот в таком плане я могу говорить о многих писателях». А. Ф. Назарович пишет о том же: «По своей природе он был натурой творческой, художнической и просто не понимал, как можно уходить в исследовательское, когда существует прекрасное».

Комментарии Капиева к песням — это скорее образцы его прозаического стиля. В них уже видно направление его особенных забот — внимание к ритмическому оформлению фразы, подчеркнутое стремление к строгости и «плавности» изложения. В некоторых из них слышны предвестия художественных концепций, отразившихся в «Поэте». «Эта наивная и трогательная условность, когда герой сам говорит о своих подвигах и гибели, придает повествованию какую-то особую непосредственность. Герой бессмертен в устах певцов и через них веками говорит со

своим народом». Вообще же в комментариях много говорится о темах песен, кое-что об истории, но редки рассуждения о художественности песни, о ее поэтике. Видно, что автор сдерживал себя, полагая, наверно, что истинное обнаружение вкусов поэта возможно лишь в его поэзии. Это можно бы, пожалуй, сказать и о его критических статьях, где поэтическая индивидуальность Капиева сказалась слишком мало. Видимо, две эти области — публицистика и поэзия — были разделены для него строгой чертой, что было не таким уж редким в те годы явлением и, может быть, имело свой смысл.

Книга, собранная Капиевым, была похожа на фольклорные сборники тех лет, хоть и была выше по уровню многих из них, нередко откровенно стилизаторских.

«Резьба по камню» и задумана, и осуществлена была уже совсем иначе, чем «Песни горцев».

Вступление к ней не было ни вступлением переводчика, ни составителя, ни автора комментариев. Это слово писателя, автора, это — часть общего художественного замысла, подобно вступлению к «Поэту».

«Каменщики в горах — летописцы и поэты. Любя или ненавидя, возвеличивая или предавая позору, они высекают на камне историю своего народа.

На краеугольных башнях крепостей, на сводах ворот старых и новых домов, на могильных памятниках героев я читал узоры и надписи моих отцов…

Странно, что на языке легов понятия народной поэзии и резьбы по камню имеют общий корень. Разве живое слово сравнимо с резцом?

Эту книгу песен дагестанских горцев я посвящаю скромным каменщикам — народным певцам моей страны».

Скромный языковой факт сродства двух понятий — народной поэзии и резьбы по камню («накьиш» по-лакски — и «резьба по камню» и «узор песни») — разрастался, приобретал широкое художественное значение. Он стал частью замысла книги. Название ее, сначала понимаемое как символ кропотливого и не стертого временем труда, приобретало дополнительные оттенки. «Разве живое слово сравнимо с резцом?» Вступление как будто и объясняло и отрицало название, делало его значение колеблющимся и подготавливало к обостренному и свежему восприятию всей книги.

Книга поделена была на «Лирику» и «Эпос» («эпос» понимался здесь не в смысле больших жанровых форм, а в смысле героических мотивов).

В «Лирику» вошли переводы Батырая («Из цикла о любви»),

поэма аварца Махмуда «Мариан», несколько песен, ни авторство которых, ни даже принадлежность к поэзии какой-либо определенной народности Дагестана нигде не были указаны. И до сих пор исследователи так и не могли отделить их от включенных в книгу собственных стихотворений Капиева (авторство которых тоже никак не обозначено), пока совсем недавно Н. Капиева не покончила с этой тайной, перечислив их все. «Эпос» начинался песнями «Из цикла о герое», в большинстве своем тоже приписываемыми Батыраю. Далее шла поэма-песня «Хочбар», песни, говорящие о борьбе горцев за независимость, песня о набегах абрека Зелимхана, известного в свое время и за пределами Дагестана. (В ритмической обработке этой песни явственно слышалось цоканье копыт коней, идущих широкой рысью:

Зелимхана верховые появились, говорят.
Славу смелых побратимам обещают, говорят.
В камышах ночной порой остановились, говорят.
И нагайкой в нетерпеньи потрясают, говорят.)

В этих песнях уже на материале более позднем и исторически конкретном (по сравнению с песнями Батырая) развертывались самые важные для горской поэзии понятия — храбрости, битвы, воинского мужского долга, славной смерти в бою. Так подготавливался переход к четырем песням о партизанах — «Партизанская песня», «Бой у Аркаса», «Гибель героя», «Сколько ласточек в Чечне…». Капиев сам написал две из них — «в манере народной песни», как пишет Н. Капиева. Ему нужно было воссоздать ощущение преемственности, дать читателю почувствовать единую поэтическую традицию, которая связывает песни Батырая с позднейшими — и собственными его песнями, и вольными переводами народных. Общими были исконно-поэтические представления о герое, о подвиге, лаконичные выражения мужской скорби горцев над телом погибшего товарища.

Ты лежишь, Ай-Гази!
Мы стоим, Ай-Гази!
Мы врагу все равно отомстим,
Ай-Гази!
Ты был молод и чист, как металл,
Ай-Гази!
Как и мы, ты за правду стоял,
Ай-Гази!

От мужских наших слез что за толк,
Ай-Гази!
В ату трудную ночь ты умолк,
Ай-Гази!
Партизаны стоят, ты лежишь,
Ай-Гази!
Ты не слышишь, ты спишь, ты молчишь,
Ай-Гази!
Но зачем сторонится твой конь,
Ай-Гази?
Почему в нашем сердце огонь,
Ай-Гази?
Над горами седая луна,
Ай-Гази!
И дорога печали длинна,
Ай-Гази!

Та самая это была луна, что сияла в детстве над крепостью в Кумухе. И этот вскрик — «Ай-Гази!» — походил на короткие возгласы молитвы, изредка прерывающие молчание мужчин над телом умершего. И не раз тогда же им виденные быстрые (потому что тело, от которого отлетела душа, как можно скорее должно вернуться к первоначальному своему виду — к земле) проводы покойника на аульское кладбище — когда одни мужчины идут за носилками, а женщины остаются дома стенать и царапать себе лицо ногтями. Все это вошло, живьем вросло в скорбную песню.

В «Эпос» включен был далее раздел «Ленин», куда входили три песни, принадлежавшие самому Капиеву («Когда на востоке светило встает…», «Кто сказал, что умер Ленин? Он живет!», «Ленин нам открыл глаза и уши…»), и раздел «Сталин», составленный тоже из трех песен, две из которых были написаны для этой книги Капиевым. Дальше шел традиционный для сборников устной поэзии тех лет подбор песен: «Ворошилов», «Орджоникидзе», «Плач о Кирове», «Новый день». Современная песня о бдительности — «Будем начеку!», тоже написанная самим Капиевым, заканчивала книгу, начатую песнями Батырая.

«Книга получилась стройная, и общее восприятие всего сборника сразу создает у читателя определенное настроение», — пишет современный исследователь *(Х. Тамадаева)*. «Стройная» — это, пожалуй, наиболее точное слово. Композиция книги была тщательно продумана — ведь нужно было объединить столь разнородный, как видим, материал. Начало «Резьбы по камню», действительно, сразу создавало определенное настроение —

другое дело, сохранялось ли оно до конца. В последних песнях книги есть немало поэтических строк и даже строф. И все-таки они плохо соединяются с образцами старой горской поэзии, из которых Капиев ведь тоже выбрал лучшие — наиболее «строгие», наиболее сдержанные и вместе страстные в изъявлениях горя, любви, восхищения и гнева.

Однако ни сборником, ни антологией эту книгу все равно не назовешь. Это книга одного автора, в ней все время ощутима одна и та же переводческая и поэтическая манера, и манера эта чаще всего безукоризненная.

В том и состояло своеобразие книги, что при очевидной для исследователя (и с тех пор многократно доказанной) сугубой точности, скажем, переводов песен Батырая или Махмуда для «обычного» читателя эта точность оказывалась как бы неважной. Переводы звучат так, что о точности их просто не думаешь. («Безупречный перевод и превосходный русский язык, которым переведены стихи, заставляют забыть, что перед тобой перевод, а не оригинальное произведение», — писал поэт Сергей Наровчатов, первый рецензент книги). В соответствии с замыслом границы между переводами и оригинальными стихотворениями самого Капиева оказывались стертыми. Комментарии будто продолжали «разыгрывать» темы стихов, но в иной, прозаической вариации.

9 сентября 1940 года, посылая собирателю дагестанских народных сказок А. Назаревичу только что вышедшую из печати книгу, Капиев предупреждал: «Читая «Резьбу по камню», имей в виду, что книга эта условная. То есть она не является *строго фольклорной*, девяносто процентов помещенных в ней вещей — это мои *творческие переработки* народных мотивов. (Об этом я писал в журнале «Знамя» № 5 за прошлый год, где была помещена подборка из этой книги.) Словом, речь идет не о букве, а о духе народной поэзии, и с этой точки зрения надо подходить также и к комментариям. Комментарии (за исключением «Хочбара» и «Мариан») являются короткими новеллами, обрамляющими либо вводящими в песню. Все это, разумеется, результат долгой работы над народным творчеством, так сказать, «сливки», снятые с молока, сгусток, добытый из руды». И это предупреждение переводчика сродни было тем словам, которыми в это же самое время предварял свой перевод «Гамлета», печатающийся в журнале «Молодая гвардия», Борис Пастернак. «Работу надо судить как русское оригинальное драматическое произведение, — писал он, — потому что, помимо точности, равнострочности и пр., в ней больше всего той намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам».

Точность переводов Капиева была, однако же, поразительной.

Обратимся хотя бы к его переводу поэмы Махмуда. Махмуд из аварского аула Бетль-Кахаб-Россо, живший в начале этого века, был фигурой необыкновенной. Он создал, в сущности, аварскую лирическую песню. Когда профессор Л. И. Жирков, известный исследователь дагестанских языков, побывал в 1923 году в аварских районах, он поразился тому, что вся горская молодежь знала и пела песни Махмуда. Это были песни о любви, о разнообразии ее оттенков, в дагестанской поэзии до сих пор такому изощренному анализу не подвергавшихся. Главным образом это были песни о любви неразделенной, неудовлетворенной. Жирков написал в 1927 году о Махмуде: «Пиетет, которым окружают его имя интеллигентные и неинтеллигентные аварцы, — исключительный, и может сравниться с положением Пушкина в русской литературе».

Махмуд умер в возрасте около тридцати пяти лет. Как сообщал Капиев в комментариях к «Резьбе по камню», «он был зарублен осенью 1919 года братом одной из многочисленных своих возлюбленных».

Песня же была написана в Карпатах, когда Махмуд, желая переменить свою судьбу, ушел добровольцем в русскую армию и тосковал там о возлюбленной, оставленной в ауле.

Есть еще один перевод поэмы, сделанный С. Липкиным уже много времени спустя. Любопытно сравнить оба эти перевода с подстрочником.

О, как сердце мое сжимает тоска, —
Облака, облака, возьмите мой вздох!
Известите, прошу, небесную власть.
Пишет жалобу страсть, что я занемог.
(С. Липкин)

Так как оба переводчика не знали аварского языка, то оба они имели дело, главным образом, с подстрочником:

Один печальный вздох горящего сердца
Не можешь ли взять, небесная туча?
О страданиях дрожащих членов тела
Жалобу не передашь ли, облако голубого неба?

Когда видишь перевод С. Липкина, поневоле наивно думаешь, что иначе по-русски и нельзя было передать эти явно нерусские по своему складу строки, и удивляешься виртуозности

переводчика.

Но вот перевод Капиева:

Горящего сердца безрадостный вздох,
Быть может, ты примешь, небесная мгла?
Дрожащего тела немую мольбу
Не сможешь ли взять ты, о туча небес?

Он точнее даже на самый беглый взгляд — и это не слепая привязанность к тексту оригинала, каким бы он ни был: ясно, что для Капиева как поэта оказалась важной необычная образность подлинника — та физическая ощутимость метафор, мимо которой проходит второй переводчик. У Липкина первая же метафора сглажена, приближена к стертому литературному обороту: сердце «сжимает тоска». «Горящее сердце» — это образ иной силы, иной степени метафорической новизны. Капиев «живьем» берет эти слова из подлинника, начиная ими поэму даже вопреки синтаксису первой строки оригинала, — ему необходимо сразу, с первых слов вовлечь читателя в самую суть горской образности, как он ее понимает, и он делает это, выдвинув вперед ключевое слово стиха. И в третьем стихе образ снова оставлен им целиком в сфере «телесных» ощущений — и эта дрожь объятого лихорадкой тела много выразительней, чем слово «занемог» (у второго переводчика).

Оба переводчика идут от подстрочника, оба стремятся к точности, но даже в пределах четырех первых стихов они выбирают разное. У С. Липкина неожиданно разрастается мотив «жалобы» на любовный недуг, который есть в подлиннике, но совсем по-другому звучит у Капиева. У одного переводчика уже в первой строфе возникает облик человека вздыхающего, жалующегося и стенающего, у другого — та сильная и мужественная, хоть и мучительная страсть, которая с неизбежностью окрашивает все любовные песни «Резьбы по камню».

У Капиева всегда заметно, кроме прочего, его удивительное умение опереться в русском стихе своего перевода на язык подлинника. Не страшась, он выносит, например, на первое место подробно развернутые «второстепенные члены», а глагол отодвигает в конец фразы — вопреки порядку слов, привычному для русского языка. И в стихе вполне «правильном» не теряется впечатление чуждой языковой традиции. Так Капиеву, по выражению С. Наровчатова, удается «согласовать два далеких языка» — «согласовать», а не заменить один другим безусловно.

По выходе «Резьбы по камню» рецензентами книги были

высказаны два противоположных мнения. Сергей Наровчатов написал о «прекрасном русском языке», заставляющем забыть, что это переводы, а поэтесса Надежда Павлович утверждала, что русский язык Капиевым «не вполне освоен, поэтому стихи его всегда читаешь как перевод, а не как самобытное стихотворение».

Это, конечно, та область, где все зависит от индивидуального вкуса, от собственного языкового чутья всякого читателя. Действительно, сколько бы ни рассуждали мы о достоинствах стихотворений Капиева, какими средствами могли бы мы бесповоротно доказать каждому, что это — «по-русски», что перед нами — не перевод только, а произведение, имеющее самостоятельную поэтическую ценность?..

Так или иначе, мы исходим из убеждения, что песни «Резьбы по камню» в большинстве своем прекрасные «русские» — то есть «по-русски» написанные — стихотворения. И потому даже на те из них, которые представляют собой вполне точные переводы, можно и нужно взглянуть глазами читателя, с оригиналом не знакомого, о нем не думающего, а непосредственно воспринимающего лежащий перед ним поэтический текст. Ведь именно для этого читателя писалась «Резьба по камню». Именно для него открывался в ней иной, неизвестный ему прежде мир, переложенный русскими стихами.

Может быть, резче всего обозначился этот мир в переводах Батырая.

Восемнадцать его песен получили в книге общее название — «Из цикла о любви». Как в прозе, Капиев и в поэзии острее всего, видимо, чувствовал форму цикла — отдельных коротких песен, соединенных в определенном, важном автору порядке, рассчитанном на внутренние их связи и ассоциации.

Этот мир был целостен, един и своеобразен. Своеобразность его была очевидна с первой строки до последней.

Поэтический эффект переводов народной поэзии на другой язык, быть может, в первую очередь заключен в том, что ее читают те, кому она как бы не предназначалась. Певцы создавали ее для соплеменников, не помышляя о тех народах и землях, которые окружают их маленькую (или большую) страну, не претендуя на известность среди иноязычных.

Пушкинское «И назовет меня всяк сущий в ней язык» для такого певца, каким был Батырай, в сущности, непостижимо.

Строки этой поэзии всплывают из чужого времени и чужого замкнутого мира. Песни «Резьбы по камню» звучат как короткие отрывки чужой долгой речи, чужих восклицаний, молений, выражений страсти и горя, дошедших до нас через пространство и время, но не нам предназначенных, не к нам обращенных.

Я ношу в груди огонь,
Гибель сеющий в лесах,
Но когда, не знаю сам,
Он испепелит меня.

Разрушительницу гор —
Бурю я ношу в глазах,
Но когда, не знаю сам,
В прах сметет она меня.

В этих песнях не было ни имен, ни предыстории событий. Они начинались сразу продолжением незаконченных споров, сведением несведенных счетов.

Читая их, мы включаемся в мир страстей, испепеляющих героев, где-то в середине драмы и должны домысливать ее начало.

Да погибнет твой Бидав,
Твой прославленный скакун,
Чтобы так же, как мое,
Сердце высохло твое.

Да покроет злая ржа
Твой испытанный мажар,
Чтобы так же, как мои,
Очи плакали твои.

Это кара за неведомые нам действия, это подслушанные проклятия. И недосказанность обстоятельств этой жизни только обостряла восприятие.

Все это в особенности относится к русскому (то есть читающему по-русски) читателю — к тому, кому и направлял Капиев свою книгу. Сами даргинцы знали эти песни с детства. Их пели, а не читали в книгах. Для них в этих песнях было меньше тайн, но не меньше поэзии.

Русский читатель встречался с песнями Батырая не как с песнями, а как со стихотворениями. Он впервые увидел их в книге Капиева. Эстетический смысл приобретал даже их порядок и способ графического расположения. Каждая песня помещена была на отдельной странице, кругом было много пустого места — будто «белые пятна» неизвестного читателю мира, лишь слегка приоткрывающегося теперь его глазу.

Между героями шел диалог, читатель слышал его. Книга

была построена так, что восьмистишия, обращенные к девушке, легко сменялись ее собственными жалобами и гневом, и снова слышался прерывающийся голос влюбленного — голос самой страсти.

Если выйдешь ты за дверь,
Точно солнце из морей, —
Как над морем камыши,
Тело вздрогнет у меня.

Песни казались отзвуками живых далеких голосов, перебивающих друг друга.

В них не было обращений к постороннему слушателю, напоминающих столь обычные для самых разных поэтов позднего времени прямые обращения к читателю. Только «я» и «ты» существуют для их автора, только отношения двоих, полные боли или радости.

Автору будто и дела нет до выражения общих чувств — общих для многих сразу, не только к ним двоим относящихся.

Вспомним хрестоматийные строки Тютчева:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать…

Это мысли не о себе только — о человеке и человечестве, — наблюдения над тем, что свойственно многим итог размышлений и о живущих ныне, и о тех, кто придет после нас.

В песнях же Батырая если и сказано «мы», «нам» то это по-прежнему только «я» и «ты»:

Наша первая любовь
Так рассеяна тобой,
Как войска, когда у них
Вдруг не станет главаря…

Если же песня не была обращена к любимой прямо в ней говорила будто поневоле вырвавшаяся тоска героя не рассчитывающего ни на чье участие, не нуждающегося в свидетелях и мужественно остающегося со своим горем наедине.

Я обвит бедой вокруг,
Как Дербент глухой стеной,
Горем горьким окружен,
Как морями белый свет.
О страдания мои,
Вы страданья беглеца,
Что, покинув отчий дом,
В скалах прячется немых.

В этой замкнутости поэтического чувства — своеобразие песен, переведенных Капиевым, и отличие их от привычных для нас образцов русской и европейской индивидуальной лирики, гораздо более «раскрытой» для соучастия.

Чувства, выраженные Батыраем, от этого, разумеется, не менее всеобщи, только всеобщность эта выражена иными, неизвестными русской поэзии способами, чутко воспроизведенными Капиевым и тем самым в русскую поэзию введенными. Любовь являлась здесь как нечто почти вещественное, способное существовать самостоятельно и даже пускаться в далекие путешествия.

Есть в Египте, говорят,
Наша давняя любовь:
Там портные-мастера:
Режут выкройки по ней.

Утонченно и лаконично выражены здесь сложные оттенки чувств, и каждое слово значимо и многозначно.

Герой песни не жалуется и не тоскует — он только пересказывает известные ему сведения, по возможности холодно и бесстрастно. И лишь косвенно, случайно прорывается тщательно скрываемая его боль и горечь. Будто вздрагивает голос на словах «наша *давняя* любовь» — то ли любовь прошла, кончилась когда-то давно, то ли. напротив, длится и до сей поры. Так или иначе, она приговорена, и приговор этот переведен «не стиховыми», прозаическими, холодом обдающими словами:

Там портные-мастера
Режут выкройки по ней.

В двух коротких строках — обилие смыслов: и обычная для дагестанской поэзии дань уважения знатокам своего дела

(«портные-мастера»), и чуждость их — пусть совершенного — ремесла интимнейшему чувству, и на глазах читателя совершившееся превращение этого живого, особенного, лишь двум принадлежащего чувства в бездушную модель, образчик в чужих холодных руках.

Во втором, завершающем песню четверостишии, грамматически построенном параллельно первому (что обычно для народной поэзии) чувства и мысли героя пущены по второму, не менее мучительному кругу.

Есть, по слухам, в Шемахе[10]
Страсть, что нашею была:
За нее в обмен купцы
Деньги белые берут.

И вновь осекается голос героя на той же второй строке — еще сильнее осекается. Нам отчетливо дано почувствовать, с каким трудом удерживается его отчаяние в границах внешнего бесстрастия, когда речь идет о страсти, что была только «нашею», как более не бывает — личной, и стала общей, из рук в руки переходящей.

Но и гордость слышна здесь. Любовь не принесла долгого счастья, но и не пропала с лица земли (так сильна была!). Она кочует по иным, дальним землям, и люди режут по ней выкройки, покупают ее за большие деньги («белые деньги» — серебро).

Капиев не торопился привести образцы горской поэзии к тем формулам любовной страсти, которые были уже выработаны русской поэзией. Он постигал тот мир чувств, который заложен был в песнях горцев, и искал возможности для его как можно более адекватного выражения. Он не приспосабливал этот мир к известным русскому читателю поэтическим нормам, а открывал его — не смягчая различий, любуясь ими.

В предрассветный дождь весной
На порог не выходи:
Могут псы тебя принять
За красавицу лису.

В бурю полночи глухой
На крыльцо не выходи:
Может вор тебя принять
За красавца скакуна.

Но как необычно для русского читателя могут прозвучать эти пусть даже условные (зашифровавшие восторг влюбленного) предостережения. Сами слова могут показаться грубоватыми, для любовных песен вроде бы не совсем подходящими. «Псы», например. Само сравнение девушки с «красавцем скакуном». В русских песнях ведь ее сравнивают с «павушкой», с «лебедушкой» — «красна девица идет, словно павушка плывет…».

У Батырая она — краснобедрая лиса, осторожно ступающая по жнивью.

Знал я, что была ты там,
Знал, что шла ты по жнивью,
Краснобедрая лиса,
Но не знал я, что легко
Может всяк тебя загнать,
Кто охотником слывет.
Если б знал я, что тебя
Может каждый залучить,
Я б немедля взял борзых,
Взял кремневое ружье,
Все в насечке золотой,
И пошел бы за тобой!

В книге Капиева русский читатель встретил героя, даже в частностях описанного иначе, чем в русских песнях.

В горах, например, не обращали внимания на одежду человека. Богатство там испокон веку выражалось не в нарядной одежде (хотя хорошая папаха, конечно, украшает мужчину…), а в дорогом оружии, в горячем коне.

И у горцев никогда не было принято любоваться внешним видом мужчины, а тем более его одеждой. Герой песен не будет хвалиться «голубым кафтаном» и «миткалевой рубашечкой».

Правда, в этих песнях нет и подробного, любовного описания яркой одежды девушки, постоянно встречающегося в русском фольклоре:

Вот как девушка садочком шла,
Раскрасавица зелененьким,
На ней платьице белеется,
Полушалочек алеется.
На головушке розовый платок.

Зато лицо девушки — обычно целиком или наполовину

скрытое от глаз мужчин и потому особенно разжигающее воображение — описано в «Резьбе по камню» не раз, со всей возможной для лаконичного стиха и Капиева-поэта и Капиева-переводчика детальностью.

Точно надпись на клинке,
Брови черные твои.
Точно кровь на том клинке,
Губы красные твои.

(Это — одно из собственных стихотворений Капиева.) Герои этих песен были более сдержанны и суровы — в них не было бесшабашного молодечества, веселой, размашистой удали «детинушек» русского фольклора. Само мужество их было иным — более мстительным, жестоким, беспощадным. Чтобы яснее увидеть это, прочитаем дальше песню «Хочбар», с которой мы встретились еще в «Песнях горцев». Это старая песня, известная в Дагестане во многих вариантах. Работая над «Хаджи-Муратом», Л. Толстой читал эту песню. Она и в прозаическом подстрочнике поразила его, и он записал: «Песня о Хочбаре удивительная!»

Когда Хочбар не послушал совета матери и отправился в Хунзах, коварный его враг, хан Нуцал, разумеется, обезоружил его и приказал начать приготовление к казни.

Хунзахский глашатай скликал джамаат:

— Рубите дрова, кто отцов потерял,
Носите кизяк, кто сынов потерял,
Попался нам в руки разбойный Хочбар… —
…Потом за Хочбаром послали людей:
— Пойдем позабавиться в наш годекан.
— Ого, еще как я за вами пойду,
Ого, еще как я к огню подойду!

Последние строки — поразительной точности «запись» грубой и резкой речи горца — речи, в которой нет ни страха, ни отчаяния, но нет и стоического спокойствия, а клокочет ничем не смиряемая бешеная угроза врагу, последняя мстительная решимость. Хан предлагает Хочбару спеть, и тот соглашается — только требует освободить ему руки и дать чагану.

Вот его горделивая песня, полная диковатой радости перед лицом многократно «обиженных» им врагов.

Пустые вершины стоят предо мной,

Не я ли с вершин баранту угонял?
Пустые долины лежат подо мной,
Не я ли с долин табуны угонял?..
Меня б вы узнали, каков бы я был,
Когда бы клинок мой у пояса был!

И ему несут его клинок, его кремневку — и ломают у него на глазах. Ведут его коня — и перебивают ему мечом ноги.

Наконец Хочбара заставляют плясать перед смертью.

И грянули разом с зурной барабан,
Захлопал в ладоши хунзахский народ.
Смеясь, любовался аварский Нуцал —
Плясал у костра гидатлинский Хочбар.

Он трижды по кругу толпу обошел,
Он к детям Нуцала легко подошел,
И, в пляске с разбегу обоих схватив,
Он бросился с ними в кипящий огонь.

Эти две строфы поразительны — легкий, вольный танец слышен и виден в них, будто это и не танец смертника. «Смеясь, любовался…» — так весело звучит стих, будто это не коварный враг, а друг задушевный любуется танцем. Но гибельный холод веет над этой безмятежностью — и в последней строке, все в том же безмятежном, танцующем ритме, происходит нечто ужасное.

Все так зрительно, что будто наяву видишь, как мстительный и радостный оскал улыбки не сполз еще с лица Нуцала, а уже гримаса ужаса страшно перекашивает его.

— Ой, боже, ой, боже, могучий Хочбар! —
Тогда зарыдал, покачнувшись, Нуцал. —
Ой, боже, ой, боже, спасите детей, —
Царапая бороду, звал он людей!

Он обещает Хочбару свои владения — только бы он вынес из огня детей.

— Валлах, не получишь, коварный Нуцал,
Клянусь, что недаром ты жизнь мою взял.
Пощады у вас не к лицу мне просить,
Я все, что задумал, успел совершить.

Визжите, визжите, Нуцала щенки!
Еще не ослабли суставы руки.
Эй, громче рыдай, трижды проклятый трус!
Еще не спалило мой тигровый ус!

С утра до полудня играла зурна:
Попался хунзахцам могучий Хочбар.
С полудня поднялся отчаянный плач:
Два сына Нуцала сгорели в огне.

Такая смерть была славной с точки зрения горца. Гибель малолетних сыновей хана, пресекавшая его род, достойно венчала кончавшуюся жизнь героя: «Я все, что задумал, успел совершить».

Слагавший песню рассчитывал, разумеется, и в этом на полное сочувствие слушателей — тогда как в русских героических песнях, например, такой поступок любимого героя представить трудно — и еще труднее представить сочувствие ему.

Все это не должно, конечно, служить материалом для бесплодных рассуждений о том, чья поэзия лучше. Нетрудно понять, что там, в горских условиях, веками складывался характер более замкнутый, сдержанный и более ожесточенный — под влиянием непрекращающихся войн, больших и малых, не только племени с племенем, но и аула с аулом. Смерть ходила рядом не в каком-нибудь условном, а в самом прямом смысле слова — не только кровники ходили где-то, подстерегая удобную минуту, но и любое неосторожное, обидное слово могло тут же на месте быть оплачено жизнью.

Вместе с этим почти полное незнакомство с крепостной зависимостью в некоторых областях Дагестана вызывало к жизни дух вольнолюбия горских песен, гордое и независимое поведение их героев.

Так в «Резьбу по камню» вошла и история народа, и сама душа его, его чувства и его воззрения.

Голоса певцов разных времен и разных народов Дагестана звучали с каждой страницы книги, и голос самого Капиева — лакца, писавшего по-русски, — тесно сплелся с ними. Это была все та же задача, что видна и в «Поэте», — помочь своему народу осознать себя, свое прошлое и свое настоящее и тем самым перекинуть мост из культуры в культуру — сделать свой народ и его поэзию известной и близкой русскому читателю, а затем и всем другим народам.

XIII

Больше всего я боюсь, что случится самое страшное, чего я больше всего, как ты помнишь, боялся в жизни, то есть боюсь умереть переводчиком Сулеймана, автором монографии о нем, не успев показать хотя бы часть, хотя бы кусочек тех богатств, которые все больше коплю и ощущаю в своем сердце… Увы! — вероятно, случится то, чего я боюсь, ибо в жизни, это я заметил, все развивается не по законам логики, а по законам абсурда. Ну и бог с ним!

(Из письма 1942 года)

Еще новеллы Капиева не вышли в свет, не были даже закончены, как книга начала связываться в литературном быту с именем Стальского. Уже знали — Капиев пишет книгу о Стальском.

Далее эта связь все упрочивалась. Когда много позже, в 1945 году, П. Павленко, вполне благожелательно отнесшийся к новеллам «Поэта», написал: «Герой книги не назван, но не будем делать вид, что мы не узнаем его. Это — Стальский», — то категоричность этого суждения, несмотря на последующие оговорки, не могла не повлиять на литературное мнение, складывающееся вокруг только что вышедшей книги.

Павленко, который первым из деятелей общесоюзного масштаба заметил Стальского и стал пропагандировать его творчество (по-видимому, по его именно инициативе Стальский был приглашен в 1934 году на Всесоюзный съезд писателей[11]), настаивал: «Огромное значение будет иметь книга Эффенди Капиева при изучении личности Сулеймана Стальского, хотя, повторяем, сам автор не настаивал в предисловии, чтобы его работа воспринималась биографически точно».

— Не дай мне бог умереть переводчиком Стальского, — шутил когда-то Капиев, и шутка эта была горькой. Не так легко было ему «сменить профессию» — не столько в своих собственных глазах, сколько в сознании будущих читателей. И опасения его сбывались.

Уже мертвы были оба — и Сулейман Стальский, и верный его равие, а имя народного поэта по-прежнему опережало скромное имя Капиева. Книга, которой было отдано столько сил, которая писалась в пору писательской зрелости, начинала получать репутацию талантливого пособия для изучения биографии поэта. Хорошо всем знакомая (хотя одним лишь его соплеменникам, в сущности, известная не понаслышке, не только по переводам стихов) личность Сулеймана Стальского, его легендарная биография оттесняла на задний план еще не осознанное как следует вполне самостоятельное значение литературной работы Капиева.

Правда, в том же 1945 году были высказаны и другие суждения. «В силу того, что Эффенди Капиев был близок к Сулейману Стальскому, многие склонны видеть в образе, созданном Капиевым, портрет Сулеймана Стальского. Однако это неверно. Автор неоднократно говорил, что «Поэт» — произведение отнюдь не биографическое и что его Сулейман — не Сулейман Стальский, хотя и несет в себе некоторые черты его облика и его жизни. В основе — это образ собирательный» (А. Колосков, Талантливая книга. «Правда», 15 ноября 1945 года).

Любопытно, что оба рецензента опирались в своих почти противоположных утверждениях на реальные факты.

Настает время взглянуть на все эти факты не порознь, а во всей их совокупности и во временной последовательности.

Проблема прототипа вообще давно приобрела слишком гипертрофированные очертания в массовом читательском сознании, и значение ее все более и более раздувается в наиболее читаемой литературе о писателях.

Эта полумемуарная литература подходит к проблеме прототипа всегда почти с одного и того же боку — описываются известные или домысленные черты реальной личности, которая, по легендам или по сохранившимся указаниям самого автора, послужила «моделью» писателю, а потом с большим или меньшим искусством определяется доля вымысла, внесенного автором… Это самый распространенный и наименее плодотворный аспект проблемы.

Действительно важна она как раз в иных аспектах.

Во-первых, всегда интересно выяснить степень «нужности» реального, сугубо фактического материала тому или иному писателю. Вполне понятно желание читателя узнать, для какой именно части произведения нужен внешний материал писателю и откуда он его черпает? Другими словами — важно выяснить: какие же внешние импульсы нужны писателю, что именно невозможно ему породить «из головы»? Известно к тому же, что у

разных писателей дело обстоит совсем по-разному.

Тургеневу, например, такие внешние импульсы необходимы были прежде всего при обдумывании героев. «Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, — объяснял он, — и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто, особенное, то, чего я не видел и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производят особенное впечатление; вдумываюсь, затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня особый мирок… Затем нежданно, негаданно является потребность изобразить этот мирок». Потому известно довольно большое число современников Тургенева, в той или иной степени послуживших ему прототипами.

Гоголю же, например, нужны были «прототипы» сюжетов, узловых событий, из которых развязывалась его пьеса или повесть. «И какая странность, — восклицает В. В. Вересаев в своей книге «Как работал Гоголь»: — автор «Ревизора» и «Мертвых душ»… не смог сам придумать сюжета «Ревизора» и «Мертвых душ»! Известно, что тот и другой сюжет были даны Гоголю Пушкиным. Поражающее впечатление производит известное письмо Гоголя к Пушкину от 7 октября 1835 года: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию… Сделайте же милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, — куда смешнее черта!»

Вспомним при этом, как легко рождались десятки сюжетов у Чехова, его знаменитую фразу: «Хотите, завтра будет рассказ… Заглавие «Пепельница».

Сохранились даже признания писателей о существовании «прототипов» самой внутренней, эмоциональной атмосферы их произведений — того неопределимого первого толчка, который дает тон, запал, колорит будущей книге.

Один из современников Капиева, Юрий Олеша, признавался: «Помните, у Грина есть рассказ «Канат». Там, в начале, дается удивительное описание освещенной солнцем лужайки, видимой из шатра. Как Вам известно, в рассказе действует канатоходец. У меня есть детский роман «Три толстяка». И вот я твердо знаю, что весь колорит моего романа рожден этой гриновской лужайкой».

Всего любопытнее здесь то, что запомнившегося Оле-ше

описания «освещенной солнцем лужайки» вовсе нет в рассказе Грина. Из шатра канатоходца видно только «часть площади, черную от массы людей. Неясный, хлопотливый шум проникал в палатку. Я видел еще нижнюю часть столбов, между которыми была протянута проволока; дальний столб казался не толще карандаша. а ближний, почти у самой палатки, толщиной с хорошую мачту. Лестница, приставленная к нему, отбрасывала на столб тень: между лестницей и столбом, среди булыжников, искрилась трава. Помню, меня как бы толкнула эта простота обыкновеннейшего явления: трава, камни».

«Искрилась трава» — вот и все, собственно, что создало у Олеши впечатление лужайки и породило «весь колорит» романа…

И все же признание писателя, разумеется, не «ошибочно». В отрывке этом, действительно, можно увидеть некое зерно внешней, зрительной стороны «Трех толстяков». Оно — в особо отчетливом контуре хорошо освещенных предметов, в четком распределении света и тени, как бывает это при ярком солнце; наконец, в необычайном внимании рассказчика к размещению предметов в пространстве, к эффектам перспективы («дальний столб казался не толще карандаша») — ведь и в «Трех толстяках» постоянно подчеркнуты эти разные «планы» развертывающейся перед нашими глазами сцены.

Интерес читателя к прототипу, в сущности, всегда имеет отношение не столько к данному произведению, сколько к литературе вообще.

Читатель не столько хочет лучше понять это именно произведение (чему изучение его прототипов вряд ли может помочь), сколько понять — как же, в конце концов, получается литература?

Желание это вполне правомерное, но оно не должно заслонять от нас другого вопроса — что же за книга перед нами и что представляют собой те герои, которые формируют ее особый мир и никоим образом не должны быть сметаны даже с самыми общеизвестными своими прототипами?..

Прототип — это явление творческой истории произведения. И нужно ли всякий раз непременно вспоминать об использованных автором прототипах, когда перед нами — готовый, сложившийся, законченный текст, собственные законы которого мы всегда, к сожалению, знаем много хуже, чем перипетии его творческой истории?

…Возвращаясь к «Поэту», признаем, однако же, что для читателя-современника небезынтересно было, идет ли речь в новеллах Капиева о безымянном, вымышленном поэте или в них названо имя, которое многое подсказывает. Имя, действительно,

названо, и оно подсказывает.

Объяснения одного из критиков, что, мол, имя «Сулейман» так же распространено в горах, как в России «Иван», — мало что объясняют. Число людей, для которых имя «Сулейман» было знакомо в первую очередь как имя всем известного поэта Стальского, в те годы, да и в последующие, сильно превышало число тех, кто ясно представлял себе распространенность этого имени в Дагестане. И Капиев, конечно, отдавал себе в этом отчет.

Дело в том, что он сам долгое время называл свою еще незаконченную рукопись книгой о Стальском.

Так она задумывалась (вспомним его письма к жене летом 1938 года), с таким расчетом она какое-то время и писалась.

20 апреля 1936 года в «Правде» был напечатан «Рассказ о себе» Сулеймана Стальского. Под рассказом есть примечание: «Записал Э. Капиев». Писательская личность самого Капиева в самой форме этой публикации никак не выражена. Это рассказ о Стальском самого Стальского.

Когда через пять лет после этого появилась в печати одна из новелл «Поэта» — «Одиссея», — стало очевидно, что «Рассказ о себе» был, в сущности, ранним ее вариантом. Новелла печаталась, разумеется, под именем автора — Эффенди Капиева, и героя ее звали не Сулейман Стальский, а просто Сулейман. Однако она легко соотнеслась в читательском восприятии с еще памятным многим «Рассказом о себе» да и другими очерками Э. Капиева, прямо связанными с прославленным именем Стальского. Разумеется, новеллы «Поэта» — нечто качественно иное, чем эти очерки, но мы говорим сейчас не о менявшемся замысле писателя, а о том, что после этого ему нелегко было заставить читателя взглянуть на новеллы «Поэта» совсем свежим взглядом, не узнающим в этих новеллах того материала, который был уже однажды использован в широко известных документальных очерках.

Впрочем, сам автор совсем не торопился перерезать нити, связывающие в восприятии читателя его еще не напечатанную книгу с ее документальной основой, с именем народного поэта. Уже в 1939 году он публикует в газете рассказ «Поездка в колхоз» (впоследствии — «Земля») с подзаголовком: «Из книги рассказов о Сулеймане Стальском». Над текстом — известная фотография Стальского с посохом, на фоне садов. Связь рассказа со Стальским всячески подчеркнута и в самом тексте. Оторвать рассказ от представления о Стальском, о его биографии для читателя невозможно. Это и не предусмотрено.

В 1941 году Капиев, публикуя отрывки из будущей книги, делает это уже иначе, например, так: «Сулейман беседует о

поэзии (глава из книги «Поэт»)». Теперь это не «книга рассказов о Сулеймане Стальском», а книга «Поэт» — та самая, начало которой входит в третий номер журнала «Молодая гвардия», уже отправленного в набор. Словесных указаний на Стальского уже нет — ни в заголовке, ни в тексте, ни в редакционных примечаниях. Однако газета «Молодой ленинец» (та самая, в которой еще недавно работал Капиев) сопровождает публикацию фотографией Стальского, довольно редкой и выразительной. Нельзя предположить, что это делается без ведома Капиева-

В марте 1941 года отрывок из книги печатает «Огонек», и там опять мы встречаем «старый» подзаголовок: «Из рассказов о Сулеймане Стальском». А в июне 1941 года, почти одновременно с выходом в свет четвертого номера журнала «Молодая гвардия» с новеллами Капиева, одна из газет печатает отрывок из «Московского дневника» под названием «Новеллы о Сулеймане», и затейливый шрифт названия вьется вокруг рисованного портрета старика-горца, в котором явно проступают те самые черты сходства с Сулейманом, от которых в это время Капиев настойчиво предостерегает в своем письме художника Н. Лакова — художник работает над иллюстрациями к отдельному изданию «Поэта», которому тогда так и не суждено было осуществиться.

Факты говорят нам, следовательно, о некоторой двойственности в отношении писателя к своей книге. Капиев уже примерно с начала 1939 года в своих рукописях довольно последовательно освобождает текст книги от имени Стальского, от указания на аул Ашага-Сталь как место действия новелл — и т. д. Однако вплоть до первой полной публикации книги (в журнале «Молодая гвардия») он печатает свои новеллы как фрагменты книги о Стальском.

Столь упорное сохранение во всех публикациях указаний на реальное лицо имело, по-видимому, свои причины, во всяком случае, оно проистекало не от небрежности Капиева — скорее, напротив, от многократной обдуманности всех обстоятельств.

Положение Капиева в это время оставалось весьма тяжелым. Печатание новелл все время затруднялось. Капиев торопился теперь завоевать литературное имя — он чувствовал себя уже достаточно зрелым для этого. Теперь он не был так собранно медлителен, как в начале тридцатых годов.

Имя народного поэта облегчало ему выход на страницы газет. Отчасти потому, быть может, оно и задержалось в печатных текстах новелл несколько дольше, чем в мыслях писателя о своей книге.

При этом Капиев, видимо, довольно долго надеялся, что прямые эти указания на реальный прототип ничем не могут

помешать ему, не стеснят его замысла — все углублявшегося, выливавшегося в необычную, далекую от границ документального очерка жанровую форму. Ему известны были почти безграничные литературные возможности «недостоверной биографии» достоверно существовавшего лица.

Однако рано или поздно он должен был ощутить слишком тесную близость книги к прототипу как вполне реальную помеху. Той свободе, которая естественна в обращении автора со своим «собственным» жизненным материалом — в том числе и с любыми прототипами, — в данном случае ставились немалые ограничения. Положение Стальского было особым. Слава его дошла до своего апогея. Что было делать рядом с Гомером XX века малоизвестному писателю Капиеву, взявшемуся за столь ответственное дело — писать о народном поэте? В его собственной книге его ожидала участь биографа, скромного собеседника, следующего по пятам за великим старцем. В критике тех лет народные певцы охотно противопоставлялись «профессиональным» поэтам и писателям, с народом, в отличие от народных, не связанным, а если связанным, то не так тесно, как следовало бы… Вот только некоторые примеры из печати тех лет. «Наши поэты могут многому научиться у Стальского и Джамбула. Знаменитые народные поэты *стоят во многих отношениях на голову выше многих и многих наших профессиональных поэтов.* Последним по сравнению с народными поэтами не хватает прежде всего той органической связи с жизнью, полноценного поэтического восприятия социалистической действительности, той глубокой народности, которые так характерны для Стальского, Джамбула и других народных поэтов…

Мы не собираемся противопоставлять, — писал журнал (это была редакционная статья журнала «Литературный критик»), верно угадывая впечатление от статьи, — профессиональных поэтов народным поэтам. Речь идет лишь о том, что наши профессиональные поэты *могут и должны* многому научиться у Стальского, Джамбула и других творцов народной поэзии».

Эти соображения еще прямей и грубее были выражены в письмах читателей, нередко печатавшихся в журналах тех лет: «Наши современные поэты имеют некоторую склонность к абстракции; они часто, как говорится, «витают в облаках», смешивая в одну кучу целый ряд противоречивых понятий, вещей и образов… Хотя я никак не могу считать себя специалистом в области литературы, мне кажется, что многие наши поэты могли бы поучиться мудрой конкретности, идейной направленности у народного поэта Сулеймана Стальского».

Речь шла, как видим, прямо обо всех «наших современных поэтах», и их всеобщей «склонности к абстракции» противопоставлялась мудрая конкретность народного поэта. Другой читатель признавался: «Говоря начистоту, я мало читал стихов; мне всегда казалось, что проза понятнее и пользы для читателя от нее больше. Прочитал вот теперь Стальского, и все мне понятно».

Капиев и был тем самым «писателем-профессионалом», которому в соответствии с этими рекомендациями ничего не оставалось, как учиться у Стальского. Но ведь речь шла даже не о реальных взаимоотношениях Стальского и его «равие», а о литературе, где вступили в силу свои законы. Автору «Поэта», во всяком случае, никак не подходила такая роль по отношению к порожденному им герою. Убирая прямые отсылки к конкретному лицу, Капиев освобождал свою работу — хотя, как увидим, и не до конца — от всевозможных внелитературных обстоятельств, мешающих свободному развитию замысла. Пропадала та авторская робость, скованность, которая свойственна была первым вариантам, где место автора-рассказчика в новеллах еще не определилось и его интонация иногда слишком напоминала восторженный тон газетного корреспондента. В последних редакциях книги рассказчик смело вошел в повествование как вполне самостоятельная личность, как литератор, поэт, вставший рядом с Сулейманом, а не сзади, не в почтительном отдалении. Развивающийся замысел постепенно разрушал преграды, воздвигнутые на его пути условиями времени и психологической инерцией автора.

Но отказаться вовсе от связей своей книги с реальной личностью Капиев все же не захотел. В тексте остались знаки этой реальной личности, указания на общеизвестные биографические факты, широко освещенные в свое время прессой и прочно связанные в сознании читателя с жизнью Стальского — встреча его с Горьким, поездка в Москву за орденом, дни, проведенные им в кремлевской больнице, и прочее.

Осталось имя — «Сулейман», которое адресовало читателя тех лет, а отчасти и читателя нашего времени, к известной личности.

Последствия этого были разнообразны.

Сулейман Стальский существовал в общественном быте тех лет не столько как реальная личность, сколько — как легендарная. Представление о нем складывалось из общеизвестных фактов необычной биографии, удовлетворявшей характерный для этих лет массовый интерес к «живым творцам фольклора»; из особенностей личного его облика — обаятельного

и оставлявшего глубокое впечатление у каждого из видевших его хотя бы мельком: наконец, из русских переводов его песен.

Еще не попав в литературу, поэт уже стал, в сущности, литературной личностью.

Это освобождало писателя от необходимости давать предысторию героя: первое упоминание его имени вызывало множество готовых представлений, ассоциаций: каждый уже представлял — в меру своего кругозора, — о ком идет речь.

Вместе с тем знакомое имя оставляло автору возможности внутренней полемики. О знакомом писалось как бы заново — без оглядки на устоявшиеся репутации. Человек, имя которого отсылало читателя к канонизированному облику вдохновенного певца, сидел на пороге сакли в пахнущем потом и чесноком бешмете, надев на босые ноги галоши (новелла «Страда»). Это была жизнь, противопоставленная легенде, — но без нажима, без аффектации. Точнее, это была другая легенда — та. что создается не на страницах газеты, а рассчитанными на долгое действие средствами искусства.

Однако прикованность к известной биографии в ее ходячей интерпретации все же проявилась в книге — особенно в последней ее части — «Свет жизни (Московский дневник)». Здесь несколько расплылись контуры единого и стройного мира новелл «Поэта». Множество интересных фактов выгружено на страницы этого «Дневника» — иногда, быть может, в ущерб строгой художественной задаче «Поэта». Авторская жажда справиться во что бы то ни стало со всем этим обилием фактов (а скольким он еще пожертвовал, сколько интересного материала осталось на страницах его записных книжек 1936–1937 годов!) то и дело нарушает соразмерность пропорций. На глазах читателя рассказчик «Поэта», с его сложной, от новеллы к новелле все более прочно захватывающей внимание читателя личностью, превращается на время в старательного секретаря. Это особенно заметно в описании беседы Сулеймана с писателем П. (при посредстве Габиба), где автор слишком кропотлив, где за разговором трех собеседников о поэзии не видно его стоящей над всеми определениями точки зрения, где даже само повествование становится временами сугубо информационным, дотошным, лишенным многозначности: «Писатель сообщает, что Литфонд поручил ему выяснить, в чем Сулейман испытывает нужду и где он предпочитает отдохнуть после больницы. Литфонд уже договорился с Центральным универмагом, и завтра можно будет бесплатно получить из магазина все, что нужно Сулейману».

Так и кажется, что автор все время помнит о какой-то реально происходившей беседе (известно, что писатель Павленко

— о котором живо напоминает внешний облик «писателя П.», — приходил к Стальскому и они долго говорили), — и это ввергает его в слишком осторожное кружение вокруг фактов, окрашивает всю сцену явным желанием автора рассказать об участниках беседы с возможно большей уважительностью, не опустив деталей. И, как всегда у Капиева, в описании этой же беседы есть целые страницы, где, пробивая пелену этой обдуманности, автор говорит полным голосом, и смело сталкивающиеся «тезисы» соревнующихся собеседников вовлекают в этот спор и самого читателя.

«— Такой вопрос, — продолжает Сулейман уже спокойно. — Песни бывают, скажи ему, с железными ногами, которые, обойдя весь мир, возвращаются к поэту со славой. И бывают песни, которые, едва выйдя за порог, умирают, тут же растаяв на солнце. От чего это зависит?

Писатель отвечает не сразу.

— Вот что, — говорит он, замявшись. — Я думаю, что это снова спорный вопрос, но все же постараюсь ответить. Этот вопрос, в сущности, связан с предыдущим. Речь идет, конечно, о злободневности. Успех песни, скажите ему, зависит от зоркости поэта, от того, насколько он постиг время, почуял задачу, цель. Выражаясь образно, песня должна, как стрела, выпущенная из лука, попасть точно в гонг времени и попасть в самое его сердце, со звуком: «бамм!». Тогда-то она и облетает мир.

— Хорошо сказано, — одобряет Сулейман. — Маладес! Но только, видишь ли, он опять не ответил на мой вопрос. В колокол времени не так уж трудно попасть, скажи ему. И немало бывает песен, которые попадают в самое тонкое его место и даже производят громкий звук «бамм!», но тут же падают и рассыпаются на куски! А я говорю о прочности песни, о том, чтоб она сама звенела и пела в полете… Чем это объяснить?

— Прочность сердца объясняется мастерством поэта, — отвечает писатель.

— Нет! — говорит Сулейман.

— Широтой души.

— Тце! — щелкает Сулейман языком. — Не объясняется!

— Тогда не знаю. Может быть, талантом?

— Эх, не объяснил! — качает Сулейман головой. — Прочная песня та, которая зачата от дуновения ветра в сердце, скажи ему. Песня, зачатая не в сердце, а в голове, рождается мертвой на позор поэта! Понятно? Вот как нужно объяснять! — И он бьет себя пальцем по носу. — Теперь пусть он мне задает вопрос!»

…Так «специальный», казалось бы, вопрос о прототипе уводит нас в область жизненного поведения писателя — в ту область, где

каждый поступок имеет свою логику и может приводить к таким литературным следствиям, которые трудно предвидеть.

Из множества замыслов Капиев выбрал давно задуманную книгу о поэте. Он стал писать книгу о поэте потому, что давно мечтал написать такую книгу. Он стал писать книгу о поэте-современнике, потому что, как ему казалось, хотел «отделаться» от огромного накопленного им материала, но книга быстро переросла эти «утилитарные» намерения. Он оставил в книге имя реального поэта, оставил черты его биографии — не только такие, которые лишь ему были известны (что было естественно), но и те, что были известны всей стране, легко вспоминались при чтении. Он оставил во вступлении к книге лукавую фразу — «Это цикл этюдов, писанных с натуры», фразу, которую можно было толковать и так и эдак (как говорит Сулейман в «Московском дневнике»: «О моя черная гора с белыми воронами…» И, помолчав, продолжает: «О моя белая гора с черными воронами: то так, то эдак, о люди, на этом свете!..»). И не потому уже, что все это необходимо было ему для осуществления давно мучившего замысла, а больше потому, что этому благоприятствовало время.

Потом он убеждает, доказывает, что это — не Стальский, это обобщенный образ. Он уговаривает «Панова не придавать герою портретного сходства со Стальским. Все это — вполне искренне и, главное, — совершенно справедливо по сути: Сулейман «Поэта» и правда вовсе не портрет Стальского (хотя можно себе представить крайне увлекательную книгу, которая со всей достоверностью восстанавливала бы всю биографию прославленного поэта).

Но уже поздно. Слишком многое уже в истории печатания «Поэта» и во внешних деталях сюжета связано — не вопреки намерениям Капиева, а с его ведома, по его собственной воле — с известным поэтом, с его именем, его славой.

И эта слава не только помогла писателю в чисто практическом (увы, немаловажном!) осуществлении его планов, но одновременно надолго накрыла его своим крылом. Секретарь Стальского, переводчик Стальского и теперь — автор книги о Стальском… Собственная проза должна была бы вывести его из этого круга. Но он сам не пожелал этого; книга должна была быть и о Стальском и не о Стальском… Такой расчет слишком тонок для осуществления. В чем-то эта двойственность намерений повредила книге. Уже в том, например, что в сфере беглых читательских мнений, тех суждений о книге, которыми на ходу делятся друг с другом, в том облачке смутных ассоциаций, которое всплывает в нашем сознании при взгляде на новую обложку, возникло и надолго прижилось такое примерно суждение: «Да-да, это что-то о Стальском… Капиев, кажется, был

его секретарем…»

И никакие старания исследователей и биографов, никакие самые веские доказательства, опирающиеся на хорошее знание текста книги, не в силах расшатать устойчивость существования этой зыбкой легенды.

Но дело, впрочем, не в этих обиходных соображениях о книге, принадлежащих, как сами мы и признали, обычно тем, кто ее еще не читал. Дело в том, что и при чтении книги видишь, как ее автор время от времени будто отклоняется от собственных намерений. И появляется странная мысль, что глубокое своеобразие книги как бы кое-где замаскировано его же собственными стараниями.

XIV

Но цель, надеюсь, будет достигнута вопреки всему: такова нынче логика судьбы.

Э. Капиев, Поэт

Ждала она почти спокойно, твердо веря, что ничего не может случиться. Все ее воспитание было направлено к тому, чтобы ждать только счастливых концов. сомнение в удаче для ее поколения равнялось почти предательству.

Б. Васильев, А зори здесь тихие..

Уже два года работал он над своей книгой — вплотную, стараясь не отвлекаться в сторону. «Меня по-прежнему одолевают заказы из газет и журналов, — пишет он другу 31 марта 1940 года. — Время идет, надо делать свое, настоящее, а тут одолевает жадность, хочется как в магазине: «Вам что? Статью? Пожалуйста!» — «Вам отрывок? Есть!» — «Вам стихи? Готово!» Да не рожден я таким, беда моя! По природе я тугодум, и перо мое двигается по бумаге медленно, как трактор. Решил закрыть уши ватой и продолжать по-старому…

Мы все здоровы. В Пятигорске весна, рыжие склоны Машука одеваются в зелень, по утрам отчетливо встают на западе белые силуэты гор, небо глянцевое, облака…»

Шла жизнь, строго подчиненная одной цели — и не огражденная от тягот любой человеческой жизни. В 1939 году умерла его горячо любимая сестра — двадцатитрехлетняя Миасат, только что закончившая Ленинградский педагогический институт; смерть ее потрясла Эффенди.

«…Мы живем по-старому, — писал он в апреле 1940 года. — У меня гостит мать (родители его по-прежнему жили в Буйнакске. — *М. Ч.*). Отец уже совсем ослеп и не мог приехать. Он работает сторожем в артели инвалидов. (Вообрази: слепой сторож!) Правда, сторож он не ночной, а дневной, но все же это грустно и смешно».

Рос сын. «Мой маленький сын в эту минуту стоит между моих

колен и просится на колени. При этом он хнычет и сосет указательный палец. Глаза полны слез. Придется заняться им:

— Маленький! Кроличий хвост! Иди, иди…» Сколько надежд связывал он с этой книгой! И все никак не мог закончить ее.

«Книга все ширится и уходит вглубь, — пишет он А. Назаревичу 9 сентября 1940 года. — Ужасно сложен конец, но тем не менее надеюсь в ближайшее время уже отослать в печать…» И наконец, 2 ноября этого же года, А. Колобкову: «…Я в основном закончил свою книгу и теперь свожу концы с концами».

Один из исследователей древнерусской литературы, Д. С. Лихачев, изучив большое количество текстов, заметил, что часто повторяющиеся в произведениях тех далеких лет одни и те же словесные формулы связаны не с канонами определенного жанра, как можно было бы предположить, а с самим описываемым предметом: «Именно предмет, о котором идет речь, является как бы сигналом для несложного подбора трафаретных формул».

Так, в каком бы жанре ни встретилось нам описание жизни братьев-мучеников Бориса и Глеба, «автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым». Д. Лихачев высказывает предположение, что в основе этих непременных повторений «лежат своеобразные средневековые представления о литературном «приличии», своеобразный литературный «церемониал», «литературный этикет». Определенные ситуации принято было описывать определенным и никаким иным образом.

Удачно найденное определение — литературный этикет, — как это часто бывает, помогает осмыслить и другие явления, далекие во времени от материала, при изучении которого это определение родилось.

Влияние того, что можно вслед за исследователем древних литератур называть литературным этикетом, можно увидеть в литературе разных времен, в том числе — в литературе тридцатых годов. Во многих произведениях этих лет — и не только в средней литературной продукции, особенно чуткой к «этикету» времени, но и в книгах, отмеченных талантом автора, заметна иногда ориентация на некие готовые формулы, на закрепленные в литературе каноны. Впрочем, лучше всего об этом сказано у Д. С. Лихачева: «Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые должны были бы произнестись в данной ситуации, поступки, которые должны были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, приличествующая случаю авторская интерпретация происходящего и т. д.».

И в «Поэте» Эффенди Капиева невозможно не заметить той

границы, которая отделила стремление писателя к глубокому художественному исследованию раскрывавшейся перед ним жизни от его попыток выразить свои представления «о приличествующем и должном» *(Д. С. Лихачев)*.

Когда перечитываешь новеллы «Поэта», всегда удивляешься, как точно все вымерено в этой книге. Один из друзей писателя рассказывал нам, как в 1942 году Капиев искренне удивился быстроте, с какой написал его товарищ коротенькое письмо редактору дивизионной газеты, чтобы вручить его отправляющемуся туда Капиеву. «Мне бы на эту записку понадобился бы час — три раза бы переписывал», — сказал он серьезно. Так же как работал Капиев над любым письмом, дневниковой записью, малозначащей деловой запиской, всегда оставаясь литератором, — так же обдуманно и кропотливо работал он над книгой, стремясь, чтобы художественная новизна книги не разошлась решительным образом с современными ему представлениями о «должном», которые он разделял, чтобы своды не сомкнулись в прочном «замке».

Был выбран герой, обретший счастье, герой, покойно расположившийся в прочном, «объясненном» мире. Книга была написана о счастье. К концу книги «счастье» все более заметно связывалось с всенародной известностью (и начинало прямым образом зависеть от нее), с личным комфортом («новенький автомобиль — юбилейный подарок правительства поэту»), с поездкой в Москву, с «настежь» открытыми в конце жизни перед поэтом дверями Кремля… Эти чисто внешние атрибуты общественного признания начинали все более волновать — но не поэта, а самого рассказчика, восхищенного своим героем и его судьбой. Он много рассуждает о его разрастающейся славе, о всегосударственном признании, и окруживший поэта почет делает в конце концов едва ли не единственным мерилом его жизни. И легкая авторская усмешка, сопутствующая этой восторженности Габиба, все чаще покидает страницы книги.

«Я молча кладу перед ним журнал, раскрытый на той странице, где крупно дана его фотография, и, улыбаясь, жду, какое впечатление произведет на него этот сюрприз. Но Сулейман, едва удостоив вниманием свой портрет, по-прежнему спокойно спрашивает меня, что еще нового в газетах.

— Да ведь здесь о тебе написано! — вскрикиваю я, наконец, в отчаянии. — Смотри: это же ты сам, а это все о тебе. Вот! Вот!

— Ну что же, пусть, — говорит Сулейман равнодушно. — Пускай, Габиб. Что нам…

И тогда, ошеломленный этой невозмутимостью, я долго остаюсь стоять перед Сулейманом. Я стою, держа раскрытый

журнал в протянутых к нему руках.

— Отойди, — говорит Сулейман спокойно, — там на крыше уже два часа одна московская кошка сторожит воробья. Интересно, поймала она… О, уже нет ее, — заключает он с сожалением.

Тогда я шумно опускаюсь рядом с ним на кровать.

«Вот это да, — думаю я. — Это номер! А я-то старался, я-то покупал, спешил, думал обрадовать его. Диоген, и только!»

— Сулейман, — говорю я вслух, — если б обо мне было написано в «Правде» или в «Известиях» хоть столечко и если б хоть когда-нибудь дали вот так мой портрет, ей-богу, я бы умер от счастья, знаешь. Ведь это по всему свету пойдет, — неужто ты недоволен?»

Есть вещи, которые, даже сказанные в шутку, воспринимаются как проявления дурного тона. Габиб же говорит всерьез, голос его едва ли не прерывается от волнения. Правда, его вопросы должны вроде бы послужить лишь тому, чтоб еще более проявилась перед читателем скромность старого поэта.

«Одна бровь Сулеймана нахмуривается. Он молчит. Я заглядываю ему прямо в глаза.

— Ну, — спрашиваю я, — неужто ты недоволен?

— Доволен! Доволен! — вскрикивает Сулейман в досаде, взмахнув руками. — Что ты пристал, Габиб, как бог к бедняку? Очень доволен! Разве если пешего человека посадить на коня, он будет недоволен?. Конечно, доволен! А ты бежишь, и хвастаешь, и кричишь: «Смотрите, мол, он на коне, а был пеший». Неприлично!

…Обескураженный, я сажусь к столу. «Странно, — думаю я, — этот человек стоит перед своей славой, как перед необъятным морем. Скромен ли он? Или просто не доходит до его сознания смысл и величие его славы?.. Он стоит на ее берегу все такой же, как всегда, как и до нее. Море живет своей жизнью… Оно необозримо, неведомо ему. Он не утруждает себя мыслями о том, что творится в его темных просторах, и махнул рукой. «Это, мол, что-то уж больно много: должно быть, это меня не касается…» Или, может быть, он воспринимает все это, как должное?»

Да, поэт скромен, мы видим это ясно. Но есть ощущение некоторой чрезмерности в том почтительном изумлении, которым окружена эта скромность — не в новеллах, где она естественно сквозит в каждом движении, а именно в «Московском дневнике», где все мотивы книги как бы усилились.

Видимо, представления «о приличествующем и должном» изменились все же за тридцать лет, прошедших с тех пор, как писалась книга. Современному читателю уже неловко как-то

видеть, что скромность Сулеймана — прекрасное качество, что и говорить, — вызывает слишком уж много шума вокруг себя (и уместным кажется здесь суровое слово Сулеймана — «неприлично»!). Слишком ошеломлен спокойствием Сулеймана Габиб, и главное — автор ни словом, ни тоном не «поправляет» своего увлекшегося двойника… Видно, так «должно» было — шумно, восторженно, экзальтированно — восторгаться скромностью прославленного человека, ликовать по этому поводу.

Вообще, думая о «Поэте» и о том, чем стала эта книга в литературной судьбе Капиева, будем помнить, что писатель с самого начала избрал очень для него заманчивый, но и очень сложный путь — когда выбрал своим героем народного поэта тридцатых годов. Надо думать, что Капиеву ясно было, что он столкнется с уже сложившимся вокруг этой фигуры «литературным этикетом» и ему придется не только преодолевать его, но и считаться с ним.

Очень долго, по-видимому вплоть до 1934–1935 годов, он думал о совсем другой теме, о поэте иного, далекого времени — о Махмуде, жившем в начале века, пли даже о Батырае, жившем более столетия назад, — о поэтах, личность которых еще никого по занимала, не была подвергнута широкому общественному или литературному осмыслению.

В его дневниках тридцатых годов сохранились подробные записи, несущие в себе художественную трактовку судеб этих поэтов, — о смерти Батырая, о молодости Махмуда, от которого ушло вдруг вдохновенье… «Слава живого поэта не слава героя. Она подобна костру, пламя которого надо все время питать и поддерживать, иначе оно перестанет озарять лицо. Горе тому, чьи запасы хвороста быстро иссякли и кто пытается разжечь огонь сырыми поленьями. Но горе и тому, кто после первых же неудач теряет терпенье и в отчаянии разрушает дымящийся костер. Дым не страшен. Если жару достаточно — имей лишь волю, и костер запылает рано или поздно».

Но в конце концов Капиев обратился к современности. Открывая для читателя облик старика поэта, «сказителя», он в чем-то следовал литературной моде — когда сознательно, когда и сам того не замечая. С этим связан, как кажется, и появившийся в «Московском дневнике» безграничный пиетет, с которым не только Габиб, но и сам автор относится к каждому слову Сулеймана. И все мысли Сулеймана о современности, не так уж хорошо ему знакомой, очень обобщенные мысли, превращаются в последнее, ничьим сомнениям не подвергаемое слово земной мудрости.

И даже душевно близкий Капиеву мотив старости поэта приобретает порой какое-то неестественно бравурное звучание.

В те годы очень популярным становится жанр лирической кинокомедии со своей быстро шаблонизировавшейся поэтикой. В фильме «Богатая невеста» (1937) прозвучал характерный для этих комедий диалог: «Из-за чего они страдают?» — «Из-за любви! Других страданий у нас и быть не может!»

В «Поэте» слишком часто повторяющиеся сожаления Сулеймана: «Мне стыдно, что я не молод!» — начинают в конце концов звучать навязчиво. И в «Московском дневнике», завершающем книгу, отчетливо вырисовывается знакомый трафарот: о чем, кроме как о старости, может печалиться народный поэт в наше время?..

…Капиев работал над своею прозой долго и тяжело.

Работа его большей частью была ночная — особенно утомительная работа. Он сидел перед маленькими четвертушками бумаги, осторожно, небыстро исписывая их мелкими, круглыми буквами, и каждая буква стояла отдельно от другой. Такие отдельные буквы можно увидеть в рукописях Леонида Андреева, Есенина и Маяковского. Графологи считают, что это признак высокой самооценки, обостренного внимания к собственной личности, но еще неизвестно, можно ли верить графологам.

По тяжести в груди, по затрудненности дыхания он чувствовал вдруг, что ночь давно перевалила за свою середину, а четвертушки бумаги, лежащие перед ним, не приносили утешения. Несколько фраз было на них, и то сомнительных.

Но человек не бросает перо, он остается за столом.

Стол прочный, удобный, с подлокотником под правой рукой, привезенный с собой из Дагестана.

С усилием ставятся рядом слова — одно, другое и третье, — и человек приглядывается к ним с подозрением.

Некоторое время слова эти живут рядом. Проверяется их жизнеспособность, их совместимость.

Иногда фраза выживала, он оставлял ее и писал дальше. Гораздо чаще все слова в его черновике погублены, все вычеркнуты — одно за другим. И вся ночь проходила впустую. И другая. И третья.

Он был терпелив. Свои рукописи он не сжигал и не рвал — хоть и был, как положено горцу, вспыльчив, — а сохранял тщательно, до последнего листочка.

Он писал обдуманно, многое сразу держа в голове, предвосхищая даже возражения будущих критиков и заранее готовя ответы. В одном из вариантов вступления к «Поэту», где

говорилось о его стремлении «постичь» душу своего народа, он написал: «Здесь могут возразить: для этого следовало отвести место на первом плане и молодой советской интеллигенции горцев. Автор как раз является представителем этого типа пореволюционной горской молодежи, и, если присутствие его ощущается в книге, подобный вопрос обречен быть формальным». Это звучит как готовый ответ оппонентам на будущих дискуссиях о книге. Эти слова Капиев во вступление не включил, но о будущих возражениях не перестал думать, дописывая в «Московском дневнике» своего Габиба.

И даже когда книга была уже написана, он все беспокоился, поймут ли расставленные им акценты, и писал письма художнику, настаивая на том, чтоб и в иллюстрациях не осталось неясностей: «Надо сделать Сулеймана сидящим, подняв указательный палец, а рядом справа в профиль или полупрофиль сидит Габиб с тетрадью или блокнотом на коленях, что-то готовясь записать.

Они сидят в саду, над ними нависла ветвь, или как там угодно, но без дальних перспектив — рисунок занят двумя фигурами. Пойми ты, что Габиб необходим здесь не потому, что я хочу во что бы то ни стало втиснуть свою рожу, а потому, что Габиб главный после Сулеймана герой книги».

Габиб действительно главный после Сулеймана герой книги. Но слишком прямолинейно настойчивы слова Капиева. Слишком много думает он о возможных неверных истолкованиях его книги.

Хор голосов, не умолкая, звучал в его голове, когда он писал ее — не просто спорящих с автором, а будто предостерегающих его голосов. И он все время прислушивался к ним и старался не дать им оснований помешать жизни его книги — столько времени он мечтал о ней, столько сил вложил и столько надежд с ней связывал! К тому же, прислушиваясь, он чаще всего увери-вался в правоте этих голосов и старался, чтобы замысел книги не разошелся случайно с этой его уверенностью. Это было нечто вроде размера в стихах — какой бы поэт стал писать, не заботясь о нем? Но зато все богатства ритма в пределах размера были в его распоряжении. К тому же из любого положения всегда был выход. Уверенность в этом его не покидала и в жизни. Это была черта поколения. Не верить в то, что цель будет достигнута, было постыдно. Только нужно не падать духом, не смиряться, искать этот выход — до конца!

И в литературе был выход. Если концы не сходились сами — надо было свести их усилием. Но для этого требовалось искусство, а оно не всякому было дано. Надо было гнуть не ломая, пока все не войдет в пазы, не замкнется прочно, надежно.

…Есть люди, терпеливо (или, напротив, с внутренним вызовом) согласные на роль пасынков времени, и есть люди, страстно желающие быть верными и любимыми его сыновьями, и чаще всего им это удается.

Пасынков же иногда неожиданно усыновляет время, идущее вослед.

Эффенди Капиев стремился всегда быть верным сыном времени. Мотив времени звучит в «Поэте» с особенной настойчивостью, за которой едва слышна тревога и ясным голосом поет надежда: «Теперь же судьба, как парус, ведет в русле времени, и время само выносит человека на желанный берег. Надо лишь довериться ему. Не бойся! Если ты правдив и честен — не пропадешь!»

Требования времени — не завтрашнего и не вчерашнего, а сегодняшнего, — были для него бесспорны, и он надеялся, что, выполняя их, он, не сбиваясь, плывет на желанный берег. Это руководило еще его работой со Стальским. «Я никак не мог убедить Сулеймана в том, что казаки — это наши друзья. — рассказывал позже Капиев. — В его сознании, так же как и в сознании горского крестьянства, слово «казак» было синонимом слова «белогвардеец». Мне пришлось много говорить, пришлось приводить примеры из истории… Но я не скрыл от Сулеймана и того, что его стихи необходимы именно сейчас, что это имеет огромное значение для всех горских народов».

Песня «О красном казачестве» была все-таки написана Стальским и переведена Калиевым. Это было не лучшее стихотворение Сулеймана. Но вряд ли это сколько-нибудь пошатнуло уверенность Капиева в том, что оно должно было быть написано.

Условия текущего дня по-разному отзываются в работе разных писателей.

Не будем поэтому предрешать во всех тонкостях условий, необходимых для достижения наилучших результатов. Будем вдумываться лучше в опыт работы каждого и пытаться понять его. Потому что понимание — это лучшее, что может предложить один человек другому, и самое большее, на что может надеяться тот, кто уже не может вступить с нами в диалог.

Человек живет в своем времени. Не нужно думать, что он живет, стараясь понравиться нам — тем, кто приходит вслед за ним. Он занят собственными делами и старается разместиться в своем времени. Он хочет быть правым перед этим временем или перед самим собой. И только как неизвестное ему заранее (и часто так и оставшееся неизвестным) следствие возникают потом его правота и неправота перед нами.

Для биографа всегда будет особенно важным понять, как жили люди в их собственной системе отсчета, а не в той, которую навязывают им люди другого времени. Под знакомым именем, оказывается вдруг, тогда понимали другое. И по тем именам, которые даются одним и тем же понятиям, отделяются люди одного времени от людей другого. Встретившись, эти люди с трудом бы поняли друг друга. И самый простой пример, будет такой: человек может быть недоволен и даже подавлен той жизнью, которой он живет. Но он не может ощущать ее ненормальной, пока не будет выработано — им или кем другим — само понятие нормы. Напротив, он будет пытаться обрести в этой жизни какую-то прочную основу, подобие равновесия.

Но оставим это затянувшееся и мало идущее к делу отступление. Удалимся вновь в избранное нами время — кончающиеся тридцатые годы.

Там вступает сейчас в литературу новый писатель и передвигаются флажки на карте, отмечающей движение фронтов литературного слова.

В 1940 году книга его завершилась. В марте 1940 года новеллы уже обсуждали в Московском клубе писателей как книгу, подготовленную к печати. Еще раньше, в конце 1939 года, в «Литературной газете» появилась посвященная им статья С. Трегуба, о которой мы уже говорили. И знакомые и друзья в письмах и даже телеграммах поздравляли Капиева с печатным одобрительным отзывом о его новеллах. (А он все продолжал править их и переделывать.)

Все лето 1940 года — с мая и до конца июля — он работал над «Московским дневником». К концу года все, наконец, уже, действительно, готово к печати — только в марте 1941 года была еще раз существенно переделана новелла «Сад» (впоследствии — «Песня»).

И в марте 1941 года журнал «Молодая гвардия» начал печатать готовую книгу.

Девять новелл появилось в 3-м номере, четыре в 4-м. Скоро должен был выйти 5-й номер, где печатался «Свет жизни (Московский дневник)», завершивший книгу.

Издательство «Художественная литература», Ставропольский крайиздат и Дагестанское издательство выразили готовность печатать «Поэта».

XV

Итак, все свершилось, как было задумано, он стал писателем.

Он вошел в русскую литературу со своим героем, со своими размышлениями об искусстве, с осуществленным желанием рассказать о самой душе своего древнего горского народа.

Принес ли он в эту литературу и собственное свое слово — слово в точном смысле, свою повествовательную манеру, которая позволяет по нескольким фразам отличить одного писателя от другого?

Его «литературная учеба» — слова, совсем не к каждому писателю применимые, — была действительно учебой. Он вчитывался в страницы любимых писателей, стараясь понять законы прозы, узнать тайну каждого. Не повлияло ли это слишком прямо, не сделало ли его манеру подражательной?

Посмотрим прежде, что застал он в это время в литературе — с точки зрения разнообразия творческих манер, которые могли бы оказаться влиятельными. Посмотрим, какой была в литературе тех лет жизнь слова и какие пути предлагала она литератору, к концу тридцатых годов почувствовавшему себя, наконец, готовым к тяжкому труду возведения собственного здания на уже довольно густо застроенной местности.

История литературы показывает, что в ней бывают свои кризисы, и следующие за ними эпохи эксперимента, сознательных поисков нового. Становится вдруг очевидно, что так писать уже нельзя, невозможно. А как надо писать — отыскивается не сразу. В такие годы в литературу входит сразу много новых имен. Литература живет тогда поисками нового и острым ощущением традиции (она выбирает себе «хорошие» традиции и отбрасывает дурные), ощущением каждого слова как «нового» или уже сказанного раньше, слова «годного» или «не годного» к употреблению. От этих периодов остается много материала, недостаточно хорошо переработанного в эксперименте. Но в эти же годы рождается настоящая литература, которой суждена долгая жизнь.

В литературе бывают и другие времена, когда люди не столько начинают, сколько продолжают.

Капиев входил в русскую советскую литературу как писатель-профессионал в те годы, когда все в ней уже установилось. Все, что в двадцатые годы искали свои пути, удивляя читателей многочисленных журналов тех лет то одной, то другой, уже вовсе неслыханной литературной формой — сказом, построенным на таких словах, которые никогда в литературу не допускались, или

прозой, гораздо более напоминающей стихи, — теперь уже были известными писателями со своей вполне установившейся манерой — Вс. Иванов, Михаил Зощенко, Бабель, Л. Леонов…

В самом воздухе литературной жизни ясно чувствовалось, что сейчас молодому писателю не пристало входить в литературу неожиданно и шумно, поражая читателя и оглушая необыкновенными, неслыханными сочетаниями слов.

В 1938 году, приступая к новеллам «Поэта», Капиев смотрел на окружавшую его русскую литературу уже глазами трезвыми и ясными. Влюбленность, увлечение перешло в стойкую, больше не кружащую голову любовь. Он не был склонен подчиняться чьей бы то ни было готовой манере и осторожно, внимательно, с усилиями, которые одному ему лишь дано было измерить, выбирал свой собственный путь среди уже завоевавших в ней свое прочное место, уже «совершившихся» писателей.

Опыт известных, прославленных романистов тех лет мало что мог подсказать ему — в смысле отношения к слову, к строю фразы, абзаца, — всего, к чему он был особенно внимателен. Писать романы Капиев не намеревался. Его литературные интересы тяготели к новелле.

Это только внешне роман и новелла отличаются одной лишь величиной: роман — большой, новелла — маленькая. Внутренне разница между ними огромна, и ее нельзя определить несколькими словами. Сами писатели чувствуют эту разницу особенно остро. Они знают, что далеко не всякий новеллист может написать роман. Это старался объяснить еще Гончаров Тургеневу — больше ста лет назад, в письме 1859 года: «Если смею выразить Вам свой взгляд на ваш талант искренно, то скажу, что вам дан нежный верный рисунок и звуки, а вы порываетесь строить огромные здания или цирки и хотите дать драму… Скажу очень смелую вещь: сколько вы не напишете повестей и драм, вы не опередите вашей Илиады, ваших «Записок охотника»: там нет ошибок…»

В новелле слово имеет другой вес, чем в романе. Подходя к концу новеллы, читатель еще удерживает в памяти впечатление от первых ее страниц, еще слышит саму их интонацию — во всяком случае, ее должен слышать тот идеальный читатель, на которого рассчитывает автор. Новелла как бы вся сразу участвует в чтении — подобно тому, как в стихотворении последняя строфа непременно участвует в восприятии первой, — не дочитав последней строфы, мы, в сущности, еще не знаем и первой. Поэтому в «настоящей» новелле каждое слово соотнесено, сцеплено со всеми другими, и именно в ней возможна виртуозность стиля, выдержанная от начала и до конца — то, что

называют написанным «на одном дыхании».

Роман не может быть весь написан на одном дыхании — и не только из-за его объема, сами цели его иные. В романе всегда есть необходимость в известном количестве «проходных» описаний, хотя бы сообщений о передислокации войск, о событиях внешнедипломатической жизни и прочего, о чем невозможно и даже неестественно было бы сообщать, все так же заботясь о «музыке» фразы. Быть может, только Тынянов в «Смерти Вазир-Мухтара» стал говорить о взаимоотношениях государств, не изменяя «высокому» стилевому настрою. Но недаром и сам автор не уверен был в жанре своей книги — говорил, что это «не совсем повесть и *совсем не роман*».

И именно к новелле в первую очередь относятся привычные определения классической прозы: «здесь ни словечка нельзя переставить или заменить!» Взаимозависимость слов и фраз в ней гораздо теснее, чем в романе, — как в поэзии она бесконечно тесней, чем в прозе.

Капиев мучительно добивался этой идеальной слаженности слов во фразе, самих фраз между собою, почти музыкальной интонации, естественно перетекающей из абзаца в абзац, искал единственно возможной, сразу задающей тон начальной фразы и безукоризненной концовки. Первые и последние фразы давались ему труднее всего.

«И не шелохнутся высокие заросли трав у оград. Тишина и солнце… Покойно и ровно стоят тополя над белой дорогой. Безмолвны сады, объятые смутной, призрачной дремой ранней осени».

Это начальные фразы новеллы «Страда», сразу же обволакивающие читателя ее полдневной тишиной и покоем. Это проза, выверенная до последнего звука, до последней, точно намеченной паузы. Так невесомы, легки эти фразы, что в них изглажены, кажется, и малейшие следы затраченного на них ночного, тяжкого, доводящего до сердцебиения труда.

Можно было бы обстоятельно проследить, как это ощущение мира, покоя, «правильно идущих» дел прошло через всю новеллу, будто по ступеням подымаясь к ее концу. Стояла осень, в ауле шла уборка фруктов. Старейшина аула, столетний Межведиль, говорил, что пора уже собирать виноград, а молодые не хотят его слушать. Сулейман был грустен и раздражен сознанием своей немощи, когда «весь народ на ногах». Между тем уборка шла полным ходом, со стороны садов на дорогу с грохотом врывался грузовик. Он доверху был нагружен «ящиками, полными отборных персиков…». «Из садов уже возвращаются *говорливые толпы колхозников*». (Языковое чутье здесь явно изменяет

Капиеву.) Эти успокоительные картины изменяют печальные мысли Сулеймана. И теперь автору предстоит перепробовать множество вариантов, чтобы найти слова, которые достойно венчали бы новеллу.

«— Ты меня опозорил, Межведиль, среди всего аула, — говорит Сулейман с горечью. — Неужели ты не мог подождать пять-шесть дней, пока созреет виноград?»

Но что-то не устраивает здесь автора, он приписывает еще одну фразу: «Или ты не знаешь, когда он созреет?»

И в конце концов, после многих переделок, был написан совсем новый вариант, на этот раз уже целиком удовлетворивший автора:

«Ты меня позоришь, Межведиль, — говорит Сулейман с сердцем. — Неужели нельзя не вмешиваться не в свои дела? Все идет правильно: убирают персики, зреет виноград!»

Подумав, он приписал еще одну фразу: «Все как надо!» А потом вычеркнул ее. Она была явно избыточной. И без нее все уже прочно встало на место, концы сошлись с концами.

Он строил свою прозу на «вкусе слова, полслова», — если вспомнить, что говорил о коротком рассказе Пришвин, — и каждое из них было ему небезразлично. Среди них были слова излюбленные, к которым он прибегал особенно часто, находя в них, видно, особый тон, способный верным цветом окрасить и все соседние слова.

Так, явно неравнодушен был он к слову «древний».

Оно появлялось уже во вступлении — где каждое слово было взвешено десятки раз, а в одной из новелл встречалось даже трижды подряд на одной и той же странице. И в других новеллах это слово появляется вновь и вновь, в самых разных и иногда даже удивляющих сочетаниях: «Тут же бог весть как попавшая в аул *древняя* киноафиша «Мисс Менд»; «Как удивительно похоже это на *древнее* кочевье, кочевье переселенцев…», «Над ним в закатном мареве наклоняется аул, как многоярусная *древняя* башня» (в черновиках было сначала — «хрупкая»). И так же заметно, почти навязчиво слово «смутный». Несомненно, оно кажется автору очень выразительным. Удачнейшие места в его новеллах «украшены» этим словом, и часто там оно явно господствует над другими. Неизменно «смутен», например, у Капиева взгляд Сулеймана, и устойчивость этого эпитета не надоедает.

Таких слов, явно притягательных для писателя, в новеллах немало. Он прибегает к ним вновь и вновь, рассчитывая, видимо, на их неизменно безошибочное действие. «Дремотный», «томящий» («томительный»), «оцепенев», «недра», «оперение»,

«объятый», «мгла»… Слова эти — редкие и имеющие, так сказать, свое специальное назначение: «поэтизировать» окружающий их контекст. В прозе Капиева они с успехом выполняют эту функцию — за исключением разве что слова «недра», употребляемого, кажется, не совсем удачно: «Вдали, в объятых мглой и сливающихся с окрестностями *недрах аула* брешут псы». И еще: «Только слышно в тишине, как пищат в *недрах сада птенцы* в гнездах». Однако слово это Капиев любил; даже ту часть книги, которая названа была поэтом «Свет жизни (Московский дневник)», он предполагал одно время назвать «Недра». Можно рискнуть и высказать предположение, что эта приверженность к таким редким словам, особенно многозначно звучащим для человека, глубоко чувствующего русский язык, была с тем связана у Капиева, что вся полнота оттенков смысла этих слов открылась ему уже в зрелом возрасте. И они звучали для него чуть-чуть более свежо, обладали несколько большей поэтической силой, чем для того, кто привык к ним с детства.

В его прозе сохранились легкие, едва ощутимые следы того несомненного факта, что разные русские слова приходили к нему, всю жизнь учившемуся русскому языку, в разное время. Они приходили и из живой речи, и из русской литературы. Так, видимо, именно при чтении и бесконечном перечитывании любимого им Бабеля было не встречено впервые, а освоено, во всем объеме возможных применений, слово «толкотня».

«Под успокоительный аккомпанемент их бессвязного и отчаянного гула Ж. следит со стороны за той мягкой *толкотней* в мозгу, которая предвещает чистоту и энергию мысли». Это фраза из рассказа Бабеля «Начальник конзапаса».

Влияние ее на нижеследующие фразы Капиева (очень удачные, надо сказать, фразы), на само их построение кажется нам недоказуемым, но очевидным. «О детство! Что может быть целомудренней воспоминания о детстве?.. И этот сон, навеянный шумом дождя, неторопливой, томящей *толкотней* воспоминаний, — сон поэта, — не с нее ли начинается песня?..»

Излюбленные слова есть, по-видимому, у каждого писателя. Но не у каждого они заметны, и ухватить их может часто лишь острый глаз пародиста.

У Капиева же они потому так заметны, что в его прозе вообще мало бросающихся в глаза, ярко окрашенных слов. В ней нет примет того, что называлось в прозе двадцатых годов «орнаментализмом», то есть перенасыщенности повествования метафорами, интенсивными красками, непривычными, поражающими воображение эпитетами. С этой повествовательной манерой он был знаком очень рано. К ней был близок, например,

роман Р. Фатуева «На пьяном кресте».

Они были дружны, и Фатуев посвящал Капиеву свои рассказы. Роман этот, вышедший в 1928 году, Капиев хвалил в печати (и потом Исмаил Аурбиев обвинил его в сочувствии к героям-белогвардейцам).

Но сам он стал писать не о том и не так. «В конце лета, отягченные плодами, задумчивы и глухи ашага-стальские сады. Горячее и пряное дыхание их все время преследует путника, ибо дорога проходит сквозь чащу, как зеленый и полный солнца тоннель. Путник идет опьяненный и объятый томительной тишиной». Это написано не в 1939–1940 годах зрелым автором «Поэта», а еще в 1937 году — в очерке Капиева «У Сулеймана Стальского», где уже есть, как видим, вполне добротные (и уже заполненные «излюбленными» словами) образцы будущей его прозы с ее скупо и обдуманно расставленными «поэтизмами».

…Эти наши рассуждения менее всего должны быть поняты как оценки. Каждому писателю дается его собственный дар, и сообразно с ним он выбирает себе дорогу.

Так Олеше был дан удивительный дар необыкновенно точного запечатления в слове зрительного облика предмета. Великолепные его сравнения запоминаются именно как зрительный, мгновенно вспыхивающий перед взором читателя образ, как нечто в высшей степени наглядное.

«Подошла цыганская девочка величиной с веник». «Тень как бы взмахивала бровями». «Афишка улетела от нее и упала в гущу, помахав крыльями».

«На вышках, как молнии, били флаги».

«Солнечный свет скользнул по плечу ее, она качнулась, и ключицы вспыхнули, как кинжалы».

Все эти строчки всегда вызывают одно и то же ощущение: «Как похоже!» Мы как бы «узнаем» впечатление, пойманное писателем. Мы видели все это, и не раз, и можем только удивляться, почему не придумали всех этих сравнений сами…

Совсем иное — у Бабеля.

«Пожар сиял, как воскресенье».

«Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец».

«Павлин на плече Ивана Никодимыча уходил последним. Он сидел, как солнце в сыром осеннем небе, он сидел, как сидит июль на розовом берегу реки, раскаленный июль в длинной холодной траве».

Здесь никакого «узнавания» уже не происходит. Мы не обольщаем себя мыслью, что не раз видали, как сидит июль на розовом берегу реки. Метафоры Бабеля никогда не порождают

удовлетворенного ощущения, что с подлинным верно. Читатель полностью избавлен также от ложного чувства, что и он всегда думал так же. Зато он может думать так отныне.

«Трель повисает в воздухе, как зарево» — конечно, это «придумано» самим Капиевым, но есть здесь родственная близость к самой «модели» бабелевских метафор — «пожар сиял, как воскресенье», «вечер взлетел к небу, как стая птиц», — к их оглушительной новизне.

16 апреля 1939 года Капиев писал Тихонову: «Работаю над новеллами о Сулеймане, хотя и испытываю великие муки. Один небольшой рассказ писал два с лишним месяца ежедневно с утра до ночи и не знаю, Николай Семенович, если все пишут с таким трудом, то какой же ад наша работа… Ничего не могу поделать с собой. Мне никак не удается «потушить» свое второе воображение, которое неотступно следит и мешает мне сосредоточиться, и каждую мысль, каждое слово, еще не успевшее возникнуть, пресекает в самом же начале, как недостойное и бледное в сравнении с тем чувством, которое хотелось бы мне выразить. Это, вероятно, болезнь («рак воображения»), и беда мне, если не излечусь от нее в скором времени. (Стихи писать было куда легче)».

Письмо почти отчаянное. Быть может, его автору стало бы легче, если бы он узнал, что таким же «адом» была работа над прозой для того, чей рассказ «Переход через Збруч» был переписан у него от руки.

…Точности ради, чтобы не навязать читателю ложного впечатления, что литература создается только так и никогда иначе — мучительно, слово за словом, в долгих и часто безрезультатных усилиях отыскивания нужного слова, — мы должны сказать, что далеко не всегда это происходит именно таким образом. История литературы показывает, что всегда были и будут такие поэтические натуры, для которых нередки были часы того самого высокого состояния «живейшего принятия всех впечатлений и соображения понятий», которое Пушкин и называл вдохновением: когда еще минута — «и стихи свободно потекут».

И были поэты, которых возмущало само название известной в двадцатые годы книги критика А. Горнфельда «Муки слова», рассказывающей о той упорной и часто изнурительной работе над словом, в результате которой рождается поэзия или проза. Не все поэты и прозаики соглашались с этим определением их работы и считали его или неточным, или прямо противоречащим тому, что испытывают они, покусывая в лихорадке свои перья.

Мы позволим себе привести довольно длинный отрывок из романа одного из современников Капиева (оставшегося

незаконченным). Здесь рассказано о том, как один начинающий писатель, только что написавший роман, начинает писать пьесу по этому роману.

«Вьюга разбудила меня однажды. Вьюжный был март н бушевал, хотя и шел уже к концу. И опять, как тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу. Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе…

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. Правда, если бы кому-нибудь я сказал бы об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обратиться к врачу. Сказали бы, что играют внизу под полом, и даже сказали бы, возможно, что именно играют. Но я не обратил бы внимания на эти слова. Нет, нет! Играют на рояле у меня на столе, здесь происходит тихий перезвон клавишей. Но этого мало. Когда затихает дом и внизу ровно ни на чем не играют, я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голоса и ноют, ноют. О нет, это не под полом! Зачем же гаснет комнатка, зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вон бежит, задыхаясь, человечек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица. А в высоте луна, а вдали цепочкой грустные, красноватые огоньки в селении.

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу… А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?

А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка

расцвечивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает.

Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно».

Вот, оказывается, как это происходит. Ни мук, ни гневного бессилия. Напротив — радость, прелестная игра. Ни слова о десятках зачеркнутых, никуда не годных черновиков.

Но, быть может, это описание — чистая и прекрасная писательская выдумка? И ничего общего нет в ней с реальностью — с собственной работой хотя бы того же самого автора, который все это описывает?

Но нет, мы вынуждены засвидетельствовать очень большую близость этого описания к личной работе самого автора. Этот автор — Михаил Булгаков, это страницы его «Театрального романа», который он писал в 1936 и 1937 годах. И вот перед нами рукопись этого романа. Она существует в единственном экземпляре!

Нет, не потому, что черновики ее погибли, не дошли до наших дней. Их никогда и не было, этих черновиков, Роман был написан сразу набело, в четырех общих тетрадях одна за другой. И эти тетради, надо признать, не испещрены помарками. Булгаков не думал над словом часами — по свидетельству близких, он обычно писал быстро, не останавливаясь.

Правда, роман не был закончен. Писатель умер, не успев завершить его. Вполне вероятно, что он еще раз переписал бы его, а может быть, и не раз. Но дело не в этом, а в том, что уже в первом — и оставшемся единственным — варианте это уже замечательная проза, под которой никто не постеснялся бы поставить свое имя.

Многие пьесы свои Булгаков диктовал, и этот с голоса рожденный первый текст — чаще всего совсем неплохой текст. И многие сцены останутся почти неизменными и в последних, окончательных редакциях.

Все уже жило готовым в его голове, прежде чем ложилось на бумагу.

Так какой же вывод из всего этого? Каким же образом должна рождаться литература — по словечку или, может быть, целыми фразами? Абзацами или страницами? Ночами или с раннего утра, на свежую голову? Сначала в виде ужасных, неудобоваримых, никуда не годных черновиков или сразу в таком законченном

виде, что хоть сейчас печатай?

Этого не знает никто. В искусстве, более чем в каких-либо других видах человеческой деятельности, важен не путь, не способ, а результат.

Для Капиева, правда, его способ работы был важен принципиально, и он охотно рассуждал об этом, обстоятельно и убежденно. «…Слава аллаху, я пишу медленно и со скрипом, как ногайская арба (сравнение твоего любимца Бестужева-Марлинского), — писал он Фатуеву, — и потому у меня получается что-то путное и стоящее. Вообще, когда начинаю быстро писать, хватаю себя за руку: не зарвался ли ты, Капиев? Не на холостом ли ходу идешь? Посмотри-ка на себя со стороны, каков ты есть? Тот ли, каким должен быть, или строчкогон и пустомеля? Писать, уверяю тебя, быстро — очень опасно и вредно. Можно в спешке утратить критерий и написать черт знает что. А потом выпалывать сорняк куда труднее, да и не всегда это удается хорошо сделать. Написанное входит в твое сознание, ты привыкаешь к нему, и начинает казаться все обычным и даже необходимым. И даже дорожишь им! Уж так устроен человек. Мы ничего не хотим терять, тем паче то, к чему привыкли и с чем сжились. Удивительная вещь! — я замечал это не раз и ловил себя на этом».

…Справедливости ради надо признать, что опыт Булгакова во многом исключителен, что его рукописи выглядят довольно необычно. Но к одной его фразе следует прислушаться особенно внимательно. В ней тот индивидуальный опыт, который имеет значение всеобщее: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» — так объясняет свой способ работы его герой-писатель. В этих словах немало смысла, они не поддаются беглым и однозначным толкованиям…В письме же Капиева к Н. Тихонову речь шла, надо думать, о новелле «Сафар-бек» (так называлась сначала новелла «Шоссе на Дербент»). Капиев писал ее с 23 января по 29 марта — как раз два месяца с лишним. Ранние черновики этой новеллы особенно слабы, перегружены утомительными разговорами стариков о достойных качествах юношей аула, отправляемых на службу в Красную Армию, спорами о том, на чем лучше ехать юношам на сборный пункт.

Трудности работы над этой новеллой, быть может, были усугублены изначальным изъяном в замысле, не изгладившимся и в окончательном тексте. В новелле — следы седой древности и более поздних времен. Они проступают в воспоминаниях стариков о своей молодости, в отзвуках эпопеи Шамиля. Все это для того лишь, чтобы на мирный эпизод проводов юношей в армию бросить яркий отсвет героики прошлого, и в высокой,

патетической тональности показать слияние нового быта и старых национальных традиций… И вот уже старый Сулейман требует подать ему коня и «садится в седло со сдержанной силой, а дряхлый Межведиль бормочет, пританцовывая от нетерпения: «Оружье бы им, оружье, соседи!.. Огой!»

Новелла, как и все другие, доведена до возможной законченности; однако же в ней много деланного. Потому что, как бы ни «разжигали» читателя взволнованные старики, сам избранный писателем эпизод проводов в армию в мирное время — даже в тридцатые годы, даже в Дагестане с его воинскими традициями — лишен изначально того героического смысла, который так несомненен в песнях о герое из «Резьбы по камню» или потом, немного лет спустя, в коротких фронтовых записях Капиева.

Прекрасно описаны в новелле и прозрачная тишина поздней осени, и сдержанное волнение старого поэта. И при этом невозможно отделаться от досаждающей и бесспорной мысли, что самых лучших коней аула, на которых так гордо сидят молодцеватые юноши, дали им «для виду», лишь доехать до места сбора — не для битвы, не для подвига. А героика без риска, без внутреннего ощущения значительности происходящего — это уже не героика, и читатель остается холоден к энтузиазму автора.

Жанр, избранный писателем, был по-своему строгий жанр. Одно укладывалось в него, а другое нет. И часто с сожалением видишь, как Капиев, стремясь не обойти своим вниманием разнообразные черты нового быта, безуспешно старается вместить в свои новеллы такие эпизоды, которые не входят в них с необходимой для литературы естественностью. И грустно думать, что та виртуозность, с которой он достигал в конце концов видимого единства новеллы, давалась ему с тем же мучительным, изнуряющим трудом, что и лучшие страницы «Поэта».

…Вступать в литературу устоявшуюся, основательно разработавшую свою словесную целину, проложившую прочные дороги там, где сначала едва пробивались многочисленные тропы, быть может, еще труднее, чем в литературу становящуюся. Высокий уровень «чужого» мастерства и обязывает и гипнотизирует. Можно не заметить, что само мастерство уже становится как бы всеобщим, приобретает черты стандарта, для литературы угрожающие. Можно начать тянуться за ним — вместо того чтобы попытаться его преодолеть.

В 1939 году критика заговорила о том, «как, в сущности, незаметно, под аккомпанемент привычных разговоров о недостатке мастерства, поднялся *средний уровень этого самого мастерства.* Сравните апрельский номер «Красной нови» от 1939

года с любым апрельским номером самого лучшего дореволюционного тонкого журнала: вы тотчас заметите, насколько выше наша средняя проза оригинальностью образов, отделкой фразы, сжатостью выражений».

Это радовало, однако могло внушать человеку, остро чувствующему литературу, не только надежды, но и опасения. Критик приводил в пример описание пейзажа с высоты, данное в одном из рассказов тех лет: «С трубы можно было видеть облака в профиль… Запах сырости туч доносился сюда. Тучи пахли погребом», — и так комментировал это описание: «Можно быть уверенным, что соответствующее описание, извлеченное из какого-нибудь рассказа в «Вестнике Европы» или «Современном мире», было бы, конечно, более вялым и банальным. Но в том-то и дело, что в этой самой умелости, в этом стремлении все описывать с обязательной оригинальностью, выразительностью есть своя банальность, свой шаблон — и притом очень опасный для подлинной поэзии. В стилистической элегантности таких рассказов… есть что-то чрезмерно старательное, напряженное».

Явление было замечено точно. Детально разработанная стилевая манера все более становилась общим достоянием. Приметами ее было резкое смешение разных «планов» восприятия, когда в пределах одной фразы соединялись слишком далеко друг от друга лежащие вещи и явления. Это был стремительный темп сменяющих друг друга «разномасштабных» действий, запахов, красок. Это был, наконец, особый строй фразы, особое строение абзаца, ставшее доступным сразу многим писателям и приобретавшее к концу тридцатых годов уже очертания едва ли не универсального художественного языка.

«Под ногами гуляющих трещал гравий. Оркестр с небольшими перерывами исполнял Штрауса, Брамса и Грига. Светлая толпа, лепеча, катилась мимо старого предводителя и возвращалась вспять… Пахло одеколоном и нарзанными газами» *(И. Ильф и Е. Петров)*.

«Пришло серенькое ремесленное утро. Женщины шлепали детей, мужчины мылись во дворе под краном. Синий угар самоваров струился под крышу, дух квашеной капусты выползал из комнат…» *(К. Паустовский)*.

Целый поток ярких зрительных подробностей несся в этой прозе бурно и весело, и еле успевали разделяться запятыми быстро сменяющиеся перед взглядом читателя картины.

Излюбленным ее пейзажем был пейзаж, мелькающий за окном вагона.

«Огненные папиросы ползали по перрону ракетами, рассыпая искры и взрываясь. В темноте толклись зеленые созвездия

стрелок, и в смятении кричали кондукторские канареечные свистки. Железо било в железо. Станции великолепными мельницами пролетали мимо на электрических крыльях» (*В. Катаев*, Сэр Генри и черт).

Это стремительное движение будто на полном ходу заторможено в новеллах «Поэта».

Ее автор наблюдал пейзан? не с высоты птичьего полета и не из мчащегося вагона; он рассматривал землю внимательно и неторопливо, не спеша сменить точку своего наблюдения. «С деревьев еще падают капли. (На земле от них остаются ямочки, подобные крохотным воронкам.) Сады стоят, оцепенев после пережитого. На стенах террасы, рядом с марлевым пологом, дрожат веселые солнечные зайчики. Камни ступенек ноздреваты и глянцево свежи. Сулейман все спит.

Я уже слышу во дворе петушиное пение. Гроза прошла. Петух стоит у светлой дождевой лужи, отражаясь в ней весь со своим красно-желтым оперением. Прокричав, он прислушивается (как, мол, удачно ли вышло?) п, сам себя одобрив на петушином языке, отходит прочь. Откуда-то появляется колченогая, с мокрой спиной собака. Она лакает воду, хватая ее зубами. Через двор, пересекая его наискось, по направлению к воротам шествует высокий гусь со своим семейством. В садах пробуждается жизнь. И вот уже птицы начинают занимать свои места на ветвях.

Проходит минута».

«Проходит минута»! Вот как шел счет времени в этой прозе!

В «Поэте» время потекло медленно, без перебоев, и минуты действия нередко совпадали с минутами, затраченными на чтение. Поэт спал, сидя на пустыре, и время этого сна двигалось все так же полновесно, нагруженное размышлениями автора, терпеливо ожидающего пробуждения поэта.

Есть свой драматизм в путях, по которым идет слово вступающего в литературу писателя, и следить эти пути — быть может, не менее увлекательное дело, чем читать роман с хорошо построенным приключенческим сюжетом.

В движении слова, отыскивающего свою дорогу, есть встречи и свои разрывы, внезапные сближения и мгновенно вспыхивающие антипатии, и упорная, глухая борьба.

Как бы нова ни была сама «тема», над которой размышляет писатель, — она не рождает автоматически новое художественное мышление, новый язык, «приспособленный» к ее воплощению. Почти никогда нужный тон не «выпевается» легко и непринужденно. Пробуются разные подходы к материалу, прежде чем оказывается найденным тот, сквозь который (или скорее посредством которого) начинает, наконец, проступать, не

стираясь, не затушевываясь, то значительное и новое, что владеет писателем и заставляет его браться за перо.

В прозе Капиева очевидны сознательные усилия удержаться на собственном «островке», не дать снести себя потоку чужих сформировавшихся манер, «походок», почерков.

«Медленно идет» его трактор, взрыхляя собственную, свою, никем не возделанную почву. Можно, кажется, не только догадываться, но и прямо почувствовать, как крепко держит он себя в узде, не давая перу сорваться с раз выбранной борозды, как с напряжением, до боли в глазах, не спускает взгляд с предмета, пейзажа, лица, обстоятельно отмечая происходящие с ним изменения, — и медленно, очень медленно переводит глаза на соседние картины, с упорной надеждой возвести в конечном итоге стройное здание некоего целостного и законченного художественного мира.

В этом мире читателя не ждут неожиданности. Даже сами предметы, встречающиеся в нем, — исчислимы. Мы будем встречать их из новеллы в новеллу. Мы снова услышим те же мотивы — в слегка изменившейся инструментовке.

Слова об исчислимости предметов — не преувеличение. Внутреннее единство новелл Капиева не исчерпывается ни единым местом действия, ни присутствием в каждой из них одного и того же героя, ни одним и тем же рассказчиком — с его раз и навсегда занятой позицией наблюдателя. Их связывает еще повторяемость самих элементов изображенного в них внешнего мира — все они строятся как бы из одного и того же «материала».

Да, из новеллы в новеллу мы будем встречать одни и те же «предметы» (назовем их так условно, за неимением лучшего слова) — сад (или сады), орешник, тропа, птицы, — и, наконец, привыкнем к ним, увидим перед собой мир в этих именно очертаниях — полдень, зной, пыль, тишина, осень… Эти слова или «предметы» начинают главенствовать в том мире, который обступает нас в новеллах, и приобретают уже некую самостоятельную жизнь: «Но в эту минуту с такой отчетливой и явственной силой зреет полдень вокруг, такой давней и нерушимой встает тишина в садах…». «Сулейман остается наедине с желтым кипящим полднем».

Из новеллы в новеллу, со страницы на страницу, повторяются фразы, составленные из одних и тех же слов, водящие нас по кругу одних и тех же «предметов».

«Чуть поодаль, по каменистой тропе бесстрашно разгуливают вороны». «Перед ним по каменистой тропе расхаживают вороны».

«Белые, с округлыми краями, облака замерли в тишине. («Песня».) «Белые, тающие на глазах, как пена, округлые облака

стоят над горами». («Земля».)

«Белая стена пыли встает за ним, пересекая сады». («Осень».) «Пыль, поднятая всадником, еще не улеглась, и дорога, ведущая сквозь сады, как бы закрыта вдали белой занавесью, висящей меж зеленых стен». («Песня».)

Возникают все новые вариации одной и той же, уже однажды разыгранной «пейзажной» темы. «Сулейман рассекает желтую метель падающих листьев». «Дорога усеяна опавшими листьями, и высокие древние орешники, растущие у подъема в аул, шумят. От их шума еще безлюдней на душе». «И над ним шумят столетние орешники, в ветвях которых гнездится осень. Они шумят подобно прибою». В последней части книги время от времени появляются другим шрифтом набранные заметки «На полях дневника». Они вводят обычно предельно личный, «авторский» материал, как бы «из-за текста», из-за последовательного движения фабулы поднимающийся. Там и возникает вдруг короткая запись, все «о том же», казалось бы, говорящая. «Высокие орешники шумели над ним, как море. Ветер крепчал. Ветер наклонял перед ним длинные ветви и тряс их. Листья летели, как желтая метель. Они устилали дорогу, и было тесно на каменистой земле от тления.

— Это вы к чему?

— Это я к тому, мой друг, что сегодня и мне, пишущему эти строки, грустно».

Это мысленное возвращение автора к созданному им герою, к общему представлению о его жизни, как бы моментальный снимок мира, развернутого в новеллах, его слепок, ею «модель». Мы узнаем знакомые элементы этого мира — и даже встречавшиеся в тех же словесных конструкциях: высокие орешники с их почти заупокойным шумом, их «длинные ветви» и «листья», усыпающие все ту же. из новеллы в новеллу вьющуюся «дорогу»…

Укреплялось впечатление некой стройной системы, легшей в основу мира, созданного художником. Разнообразие этого мира было разнообразием спектра, неизменно состоящего из тех же семи начальных цветов.

Сами же краски, цветовые оттенки использованы в новеллах «Поэта» крайне сдержанно. В «Сказке», например, они встречаются лишь четырежды — это основные, несмешанные цвета солнечного спектра: зеленые листья лопуха, ярко-красный ковер и синее небо, да еще белая пыль. Мир чист и ярок, как в сказке. Свободно и уверенно рисует автор картины, почти вовсе не прибегая к помощи цвета.

«Дерево растет на каменистом обрыве у дороги, и за ним,

далеко внизу, в глубине ущелья, виднеется мельница. Около мельницы белеет на лугу стайка гусей, в стороне лежат два плоских круга: очевидно, недавно смененные старые жернова. Гуси, друг за другом, идут мимо жерновов к мосту. Под мостом сверкает обмелевшая река».

Пейзаж прост, как детский рисунок. Это ясное и укрупненное видение мира: дерево, мельница вдали и цепочка гусей, идущих к мосту.

Можно было бы сказать, не рискуя быть несправедливым, что проза Капиева не обращена ко всем пяти чувствам человека. Что-то, несомненно, урезано, оставлено в стороне. Есть звуки, но почти нет, например, запахов, которые в прозе тех лет занимали почетное место. «В дощатых комнатках пахло камфарой, сигарным дымом и зноем» *(К. Паустовский)* — это была уже готовая «модель», по которой с охотой работала средняя литература, и в повести А. Ноздрина «Городок на Яузе», печатавшейся в журнале «Молодая гвардия» одновременна с новеллами Капиева, уже «пахло яблоками и дешевой пудрой» — запах, который при всем усилии обоняния нельзя было себе вообразить.

Не было и неожиданно и точно увиденных оттенков цвета, подобных «лиловым колеям» Бунина или «перламутровому животу» купающегося Егора Скумбриевича у Ильфа и Петрова. У двух соавторов неожиданные и точные определения цвета прямо-таки переполняли их прозу: «голые фиолетовые ступни» Остапа, «апельсиновые штиблеты», «голая и сиреневая, как луковица», бритая голова… Привычный, стершийся эпитет они делали в высшей степени новым, используя его для «неподходящих» предметов: «На большом пустыре стоит палевый теленок». Были палевые облака и палевые дали, но не было палевого теленка. Эпитет удивлял, останавливал внимание и в результате оказывался точным.

Эпитет такого рода невозможен в прозе Капиева. Сами цели ее были иными, требующими серьезности интонации и затушеванности тонов. Главным был герой, его движения, неторопливые жесты, его глаза, то и дело меняющие свое выражение. Все это не должно было потеряться, заслониться.

Но и мир, окружавший героя, занимал воображение Капиева. Он тоже должен был войти в книгу, и каждая деталь его зрительного облика ложилась на бумагу лишь после мучительного труда.

«Уже после окончания работы над своей книгой, — вспоминает А. Назаревич, — он как-то в Пятигорске рассказал мне, как, оставаясь по ночам один на один с написанным, работая

до исступления, набрасывая все новые и новые картины, он боялся сойти с ума от напряжения и представлял себе все, о чем он пишет, до галлюцинации наглядно. Он видел слепящее солнце горного лета… слышал, как тяжело вздыхают волы, пронзительно скрипят арбы и хрустит под их колесами щебенка».

Иногда слова находились, и полдневное солнце жгло сквозь них или вечер обдавал прохладой и тишиной. Слова были целиком «свои», добытые ценою долгой бессонной ночи: «Когда же они приезжают домой, над аулом уже распростерлись крылья заката. Красные вершины тополей встают из чащи деревьев как свечи. Сады молчат. Удивительная вечерняя тишина разлита в воздухе, и кажется, что слышишь сквозь нее далекий, дальний звон осыпающегося солнца».

И на каждой странице рукописи приходилось ему снова и снова браться за сложнейшую задачу: передать сложный, смутный, как нельзя более скрытый от посторонних глаз процесс — рождение поэзии, — взирая на него только «со стороны» и никак иначе, нигде не перейдя этих намеренно узких границ сугубо «внешнего» наблюдения. Достоинства избранной им манеры грозили соскользнуть с зыбкого края удачи, наблюдательность его становилась слишком старательной, кропотливой.

«Сулейман, невольно сосредоточиваясь, все ниже и ниже опускает голову. Глаза его наливаются туманом. Смутная созерцательность и раздумье, все время сквозившие в его взгляде, сменяются величавой скукой. Эта скука (или, может быть, умиротворенность) отныне овладевают им надолго». Это написано почти безупречно. Как точно найдены слова — смутная созерцательность, величавая скука. Как верен тон, полный почти восточной важности, — «отныне овладевают…». Но иногда возникает неясное ощущение, что «хорошие», верной окраски слова выстроены в слишком обдуманные конструкции, нет «неуклюжей дерзости» — в чеховском смысле слова — и, напротив, видна «шлифовка», видно старание, количество затраченного труда.

К. Федин писал одному из своих корреспондентов: «Когда я рассматриваю Ваш язык, так сказать, в отрыве от стиля, то есть беру Ваш словарь, мне кажется, что (за некоторыми частностями) Вы отлично знаете, каким должен быть писательский словарь реалиста. Но в выборе слов все время чувствуется огромная напряженность. Из простых, хороших слов Вы составляете удивительно напряженные фразы, сочетания: «сосредоточенно-напряженное лицо», «сосредоточенная сила радостного решения» и пр. в этом духе…»

Это очень близко к тому, что нередко можно было бы сказать о языковом строе прозы Э. Капиева. Рукописи его показывают, как тщательно выбирались слова, как с «хорошим» словом было жаль расставаться и оно переносилось с одной страницы на другую, и как иногда прекрасные, безошибочно найденные сочетания слов в результате так и не слаживались в столь же безошибочную фразу. Посмотрим внимательней на одну из наиболее обдуманных, любовно отделанных его фраз:

«Колонны тополей подпирают ночь в блеске и величии, и сквозь их частокол едва вырисовывается вдали ступенчатый рельеф аула».

Где-то в середине этой плавно текущей фразы все же спотыкаешься. «…Подпирают ночь в блеске и величии» — это сделало бы честь и хрестоматийным страницам русской прозы. Но взгляд, настроившийся на некую высокую, заоблачную точку (он уходит вверх — вслед за «колоннами тополей», подпирающими небосвод), неожиданно и резко снижается. Ведь «частокол» всегда означает не слишком высокую ограду. Да и вяжется ли он с «колоннами»? А «ступенчатый рельеф аула» — это слишком специальное, терминологичное описание, не рождающее разом живого, естественного впечатления… Во фразе, при всей ее отточенности, интонационном богатстве, нет той свободы, которая всегда живет в прозе Чехова или Бунина, которую Капиев особенно любил. «В пору работы над «Поэтом» он был без ума от Бунина, — вспоминает Н. Капиева. — «Худую траву», «Грамматику любви», «Антоновские яблоки», «Псальму» знал, кажется, наизусть». А Р. Фатуев в своих оставшихся незаконченными воспоминаниях о Капиеве рассказывает, как не раз он наизусть читал друзьям бунинский «Перевал».

Капиев стремился, однако, войти в русскую прозу, не сливаясь с ней, не растворяясь без остатка в ее уже, кажется, до мыслимого совершенства доведенной литературной речи.

В тридцатые годы разработанность языка русской прозы действительно достигла как бы края своего.

Это была явная и бесспорная победа, условно говоря, «бунинской» школы в нашей прозе, очень определенных требований к языку, предъявленных этим признанным мастером слова. Недаром Горький говорил о нем: «Он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности — здесь не будет преувеличения». Главную задачу писателя Бунин видел в бесконечном, упорном шлифовании той «классической» русской письменной речи, которая досталась нам по наследству от блистательного века нашей литературы. Забираться далее в глубь веков, равно как и вслушиваться в

современный живой говор, он считал делам ненужным, недостойным русского литератора. Еще в 1910 году он с возмущением писал об «очень дурной манере так называемого «нового искусства»… набирать пестрые коллекции забытых областных слов и составлять из них какой-то дикий язык, выдавая его за старорусский, как это делает, например, А. Ремизов…» Бунин и вдумываться не желал в эти новые веяния, с возмущением заранее их отметая. Он и позже не изменил этому взгляду. Он возмущается словами Ремизова, будто все теперь пишут «испорченным» русским языком, оторвавшимся от истоков — от старой русской письменности и живой народной речи. Эту мнимую «порчу» Бунин называет упорядочением, очищением, окончательным установлением, то есть все тем же «улучшением» раз навсегда данного.

Примечательны в этом смысле его суждения о Толстом, приведенные недавно Катаевым: «Вы знаете, при всей гениальности, Лев Толстой не всегда безупречен как художник. Есть у него много сырого, лишнего». Бунин говорит, что он хотел бы «переписать» «Анну Каренину» — «переписать все длинноты, кое-что опустить, кое-где сделав фразы более точными, изящными…» Он хотел бы «улучшить» язык Толстого, привести его к некой языковой норме, одному ему лишь известной. Он один был ее носителем и хранителем!..

Напомним, что через пятнадцать-двадцать лет влюбленный в Бунина Капиев, читая его «с карандашом в руках», тоже мечтает «улучшить» его, сократить его длинноты!.. Эта бесконечная шлифовка литературной русской речи находит себе все новых адептов.

Вся проза Бунина была обращена в первую очередь к современной книжной речи, ко всем ее достижениям, ко всему, что уже приобрела эта речь в результате многовекового пути своего развития, — особенно к тщательно разработанному ее синтаксису, к сложному, разветвленному периоду, оснащенному причастными и деепричастными оборотами, к системе союзов, способной передать разнообразнейшие оттенки причинно-временных связей.

«Когда молодой Бестужев вошел к умершему, тот лежал навзничь на старинной кровати орехового дерева, под старым одеялом из красного атласа, с расстегнутым воротом ночной рубашки, полузакрыв неподвижные, как бы хмельные глаза и откинув темное, побледневшее, давно не бритое лицо с большими седеющими усами». И все охотнее Бунин строит фразы, которые нельзя прочесть на одном дыхании, которые нельзя «сказать», а можно лишь написать, — такие, всю разветвленную систему

связей в которых можно ухватить не слухом, а только взглядом — на широком пространстве книжного листа.

К такому виртуозному, «грамотному» строю фразы, способной «вобрать» в себя множество уточнений, много временных и пространственных планов, близка оказывалась и проза Ильфа и Петрова (иногда ее полупародирующая), и Катаева, и Юрия Олеши: «И неописуемой была студентова тоска, когда в воскресенье, в мае, в одно из тех воскресений, коих не больше десятка числится на памяти метеорологической науки, в воскресенье, когда ветерок был так мил и ласков, что хотелось повязать ему голубую ленточку, студент, разлетевшись к балкону, увидел облокотившуюся на перила Лилину тетку, пеструю и цветастую, как чехол на кресле в местечковой гостиной, — всю в крендельках, рогульках и оборочках и с прической, смахивающей на улитку».

Дело тут было не только в длине фраз или в отдельных словечках («коих» и пр.). У Олеши могут быть и гораздо более короткие, совсем не разветвленные фразы — общее ощущение «книжности» от этого не исчезает.

«Вечер. Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видно мне) уничтожает верхнюю часть его лица, его нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом она похожа на глиняную красную копилку». Здесь все равно нет ничего похожего на имитацию живого рассказа. Ближе вое это, пожалуй, к форме дневниковой записи, всегда строго соблюдающей правила «письменных» жанров.

И это напоминает тот речевой «угол зрения», что избран Калиевым. Его рассказчик ведь пишет «этюды с натуры» — записывает, протоколирует то, что видит. Ему близка холодноватая наблюдательность Олеши. Он тоже тщательно фиксирует все оттенки картины, устанавливает определенную их иерархию и менее важные детали аккуратно заключает в скобки — чтобы читатель ясно увидел все полутона авторской мысли: «Тени ветвей (они синеваты утром) покачиваются на белой стене справа от Сулеймана. Орешник раскидист и широк», «С деревьев осыпаются листья. (Листья в тени подернуты седым и ажурным, как паутина, инеем)».

Как разительно противостоят этой прозе хотя бы рассказы Бориса Житкова — те из них, где так слышна именно «устная» интонация, чей-то внятно, в голос звучащий рассказ, как бы с усилием втиснутый на бумагу, в порядок написанных, а не сказанных слов:

«Заторский что-то кричит на кенгуру — ничего за барабаном не слыхать, а кенгура на него хитро так и зло глядит и все

кулачками шевелит. Дразнит. Уперлась хвостом в песок, хвост у нее мясистый, упористый — твердо стоит, проклятая».

Еще слышнее, громче эти живые голоса у Михаила Зощенко: «То, бывало, утром на работу уйдешь, вечером явишься, чай попьешь и спать. И ничего такого при керосине не видно было. А теперича зажгли, смотрю, тут туфля чья-то рваная валяется, тут обойки отодраны и клочком торчат, тут клоп рысью бежит — от света спасается, тут тряпица неизвестно какая, тут плевок, тут окурок, тут блоха резвится… Батюшки светы! Хоть караул кричи, смотреть на такое зрелище грустно».

Самые разные голоса современников, сердитые и увещевающие, агрессивные и смиренные, перебивающие друг друга, силящиеся выразить свое мнение и страстно желающие быть выслушанными, несмолкаемым хором звучат в рассказах Зощенко двадцатых-тридцатых годов, из прямой речи героев то и дело пробиваясь в речь самого автора и составив в конце концов единственную ее основу, далекую от ясности и стройности речевых форм прозы Олеши или прозы Капиева.

Эти живые, на устные формы русской речи ориентированные голоса Капиевым оставлены без внимания. «Классичность» письменной речи как нельзя более пришлась ему кстати. Как в своих переводах горских песен, добиваясь чистоты и правильности русского стиха, он избегал «русизмов» — слишком колоритных русских слов, слишком тесно связанных с особенностями жизни другого народа, — так и здесь, в прозе, он углублялся в русскую речь, минуя слишком просторечные, народные, диалектные ее ответвления, целиком оставаясь в пределах ровно окрашенного «книжного» ее тона. И слово «книжный» не должно, разумеется, здесь пониматься в каком-либо уничижительном смысле — как сухость или обесцвеченность языка, а в обычном филологическом, где книжная речь как литературно обработанная противостоит всевозможным разновидностям устной, еще не «отстоявшейся» и непригодной, скажем, для целей научного изложения.

Насколько охотно обращается Капиев к словам одной окраски, настолько же явно он сторонится других. Он описывал аул, Дагестан; его герой говорил, конечно, в книге по-русски, но никаких сомнений не было в том, что это говорит горец. Капиев хотел, сверх того, укрепить у читателя впечатление и об авторе как сыне горского народа, с радостью вступившем на почву русской речи, но не желающем играть роль человека, сменившего вместе с языком и национальность. В молодости он подумывал об этом. Собирался менять имя, фамилию. В зрелости эти мысли покинули его, как многие незрелые планы и увлечения покидают

в эти годы человека.

…Когда после долгих перерывов приезжал он в Махачкалу, и пыльный, жаркий ветер налетал на него уже на перроне — все лица казались ему знакомыми.

Он был не чужой здесь. Он знал их, как знает сын своего отца, как брат знает брата, — с его достоинствами и слабостями, со всеми привычками, которые раздражают чужого и порою обременительны для своего. Он понимал их всех — и знакомых и незнакомых. Их слова, и жесты, и жестоковатый взгляд не были для него загадкой.

В новеллах «Поэта» автор не виден читателю; но в «Московском дневнике» он выступает из тени, начинает говорить и о себе, о своем детстве, впервые, по-видимому, вводя в русскую прозу и тему такого детства, и необычную литературную позицию русского писателя — сына горского народа…

«Падает снег… Сквозь его неторопливое кружение кажется мне, что я вижу сон о давно минувшем детстве. Накинув лохматую шубу, так же как Сулейман сейчас, сидит на тахте в полудремоте мой дед. Тень его, сутулясь. покачивается на потолке. Огромная папаха клонит голову деда на грудь. Но дед не спит: в сакле дымно, мать и сестра сидят у очага, готовя ужин.

— Ой-ой, мальчик, — говорит мне дед (голос его доносится едва-едва, заглушаемый даже треском светильника), — Москвой называется город в тридесятом Русском государстве…Кто может туда войти? Не видел, конечно, и ты не увидишь!..

— Подзорную трубу бы иметь! — восклицает дед в отчаянье. — Мы бы навели ее туда. (Он показывает пальцем вверх, словно в небо.) Мы бы навели ее и, может быть, узнали, сын мой, кто у них боги и рожают ли тамошние женщины детей, способных понять наш язык».

Но такие прямые напоминания о родословной автора в «Поэте» редки. Его литературная задача была сложней. В его прозе нет «русизмов», но в ней нет и специфически лакского, лезгинского и прочего языкового колорита, от которого мало кто удерживается, обращаясь к чужому материалу. Впрочем, может быть, оттого Капиеву и легко было удержаться от этого внешнего «своеобразия», что для него этот материал чужим не был. Когда подходит к аулу городской житель — серые, сложенные из тесаного камня дома кажутся ему крупнее и выше, чем видит их горец. Это оттого, что глаз горожанина привык к иному масштабу. Двери и окна в аулах делали много меньше, чем в городских домах, и от этой перемены пропорций непривычному глазу этажи кажутся выше, и сами дома будто увеличиваются в размерах…

Р. Фатуев вспоминает рассуждения Капиева: «Мне как горцу

нельзя писать цветисто. У меня все должно быть просто и обыденно. Ты — другое дело. Русский, приехавший в горы, все видит иначе. Так же, как и горец, приехавший в Москву… В этом есть своя закономерность. Я буду брать незамысловатые сюжеты и рассказывать о вещах, совсем не экзотических и скучных… Но каждый читающий сразу обнаружит, что писаны они горцем… В самом отношении автора к вещам и явлениям, в показе психологии героев читатель уловит национальную принадлежность автора к одному из народов Кавказа (к лезгинам или лакцам — не имеет значения)».

Зато в разговорах его героев национальное уже прямо подчеркнуто и с удивительным мастерством «переложено» в формах русской речи.

Диалоги в прозе — это вообще особое, далеко не всякому дающееся уменье. И не всякий писатель даже большого таланта проявляет интерес к такой задаче, свободно чувствует себя в этой сфере. Иногда же писатель довольно скромных возможностей именно здесь проявляется наилучшим образом (интересны в этом смысле «деревенские» рассказы Пантелеймона Романова, имя которого теперь уже большинству читателей неизвестно).

У Капиева диалоги едва ли не полновесней, не богаче авторской речи. Впрочем, сравнение почти невозможно — столь разные языковые задачи поставил он перед собой в двух этих разных сферах, разных ликах своей прозы.

Безмолвные сцены, полные мимики, жестов, постоянно разыгрываемые на страницах «Поэта», в диалогах оживали. Ненаписанные Капиевым пьесы, о которых он столько думал, начинали звучать в его прозе. Герои выходили на авансцену. Авторские ремарки были точны; герои имели свой характер, свою походку и легко различались по голосу.

«Старик идет мелкими шагами. Шуба на нем распахнута, а ноги он ставит как-то беспомощно, по-детски — носками врозь. В правой руке, откинутой в сторону, он держит трубку с длинным чубуком. Трубка дымит.

— Что нового, Межведиль? — спрашивает Сулейман, не дожидаясь, пока старик подойдет вплотную.

Тот с трудом переводит дыхание, но все же, прежде _ чем ответить, важно затягивается трубкой.

— Ай, Сулейман, — говорит он наконец, отдышавшись, — бывают же такие вещи. В ауле у нас донгузы[12] появились!

— Это я знаю, — отвечает Сулейман спокойно, — я слышал.

— Мусульмане, — вскрикивает старик, — все, все, что угодно, только не донгуз, бога ради! Кто может есть донгуза?

Сулейман косо оглядывает старика и, подумав, отвечает:

— Не знаю, Межведиль. Хасбулат купил маленького донгуза, чтобы угостить своих родных. Он же на русской женат.

— А? — спрашивает старик, приложив ладонь к уху.

— Тракторист, говорю! Наш! Родных угощает! — (Это кричит Сулейман громко почти в ухо старику.)

— Пускай тогда зарежет! — вскрикивает старик. — Зачем донгуз гуляет по улицам?

Сулейман сплевывает: видно, ему самому не нравится, что по аулу бродит поросенок. Однако он делает вид, что равнодушен, и, оглядевшись по сторонам, говорит:

— Ай, Межведиль, какая разница между донгузом и курицей? Никакой! Правда, я не ел, но раз все люди говорят…

— То русские, — перебивает старик. — На то они и разговаривают по-русски. Тьфу!

— Ого-го! — отступает Сулейман изумленно назад и вдруг с силой ударяет посохом о землю. — Минога разгавар ни нада, черт, — говорит он гневно, по-русски. — Душа черный, ни нада!..

Старик смотрит, вытаращив глаза.

— Ты что думаешь? — продолжает Сулейман уже полезгински, весь посерев от гнева. — Я с тобой поговорю, Межведиль! — (Он грозит кулаком.)

— Не надо, не надо! — вскрикивает старик визгливо. — Я старше тебя. Что ты?

Сулейман стоит, сдерживая гнев. Старик вытирает рукавом бороду и, усиленно замигав, сует себе в рот чубук. Воцаряется тишина.

— Теперь ты тоже будешь кушать донгуза, — говорит он потом жалобно.

— Нет! — отвечает Сулейман резко. — Если не хочешь, Межведиль, ты тоже не ешь! Кто тебя просит? Я не люблю донгуза. Но зачем ты говоришь грязные вещи?

— А? — спрашивает старик.

— Грязные вещи, говорю! — кричит Сулейман. — Как тебе не стыдно! Иди себе! Отныне я буду с тобой разговаривать только по-русски.

Он презрительно оглядывает старика и, быстро повернувшись, уходит прочь.

— Постой, — зовет старик, протянув руку с трубкой. Сулейман не останавливается. Он идет, решительно выбрасывая вперед посох и насупясь. Улица крута. Сверху, с каменной ограды, сыплется ему на плечо пыль. Сулейман вскидывает голову и замечает на ограде черного козленка.

— Ходи земля, дурак! — вскрикивает он, топнув ноюй. Козленок смотрит сверху вниз зелеными жуткими глазами.

Сулейман спихивает его во двор посохом».

Так говорят его герои, словом и строем фразы неопровержимо «изобличая» свою принадлежность к дагестанским народностям, удивляя верностью своих интонаций читателя, знакомого с этой жизнью, и прочно овладевая увлеченным вниманием незнакомого.

Современные историки дагестанской советской литературы так написали об этом: «Творчество Капиева неразрывно связано с родной почвой и опирается на опыт и традиции своей национальной литературы. Оно отражает дагестанскую действительность, передает национальное содержание, национальную специфику в создании образа, бытовых деталей, подробностей национально-этнографического материала… Это творчество, — пишут они, — как определенный этап всей дагестанской литературы, впитало не только национальные традиции литератур народов Дагестана, но и отразило новые черты их развития».

Быть может, прямее всего это можно увидеть там, где звучит уже не голос автора и не голос его героя, а некий третий голос — тот самый голос безымянного слагателя горских песен и притч, который Капиев так любил, умел так чутко слушать. Он ясно различим в новелле «Четыре притчи», написанной Капиевым по мотивам горских сказок. Одна из притч рассказывала о том, как лиса надумала учиться у волка охотиться на диких коней. Волк добросовестно показал ей все приемы своей охоты.

«…Увидев в овраге отставшую от табуна кобылицу, лиса, точь-в-точь как вчера волк, осторожно подкралась к ней и глянула исподлобья, вращая глазами.

— Смотри, — прошептала она зайцу, — хорошенько смотри на меня, косой, — глаза мои вращаются?

— Вращаются, — ответил заяц, пятясь от страха.

— Они налились кровью? Лиса самодовольно усмехнулась.

— Нет, — ответил заяц, — не налились.

Лиса выбрала место поудобней и, приготовясь к прыжку, снова спросила:

— Глаза мои налились кровью? Эй, черт!

— Нет, — ответил заяц жалобно, — не налились. Убей меня бог, не налились.

— Шерсть моя дыбится? — прошептала лиса сквозь зубы, ибо она уже начинала злиться.

— Удивительно, — всхлипнул заяц, — зачем ей дыбиться?

— Косой дурак! — заорала лиса. — Ты ничего не видишь! — И с этими словами нацелившись, крикнула: — Готово! — и ловко прыгнула кобылице прямо на грудь.

Но в ту же минуту кобылица скинула ее наземь и одним ударом копыта далеко отбросила от себя в сторону. Лиса, дважды перекувырнувшись в воздухе, упала на спину. Она грохнулась рядом с зайцем, который едва успел вовремя спрятаться за кусты…

Лиса издыхала. Тогда, все еще дрожа всем телом и скользя ногами, заяц вышел из куста и тихо сел напротив на задние лапки.

— Да, — сказал он, задумчиво глядя на нее, — вот теперь, лиса, действительно, и глаза у тебя налились кровью и шерсть дыбится! Ясно вижу.

Притче конец. Я хотел сказать, что искусство поэта сродни искусству смелости. Оно зависит от внутренних сил, и глаза истинного поэта, мой друг, вращаются от ярости. Потому-то они и наливаются кровью.

Волчий голод и волчья смелость да будут присущи тебе в жизни[13]. Ибо поэзия во многом подобна дикому коню, и она жестоко мстит всякому, кто хитрит перед ней, кто неискренен, кто думает, что все дело в том, как вращать глазами».

В 1940 году, когда Капиев в Пятигорске с последним напряжением сил доканчивал книгу, две новеллы из нее вышли отдельным изданием в библиотеке «Огонька». На тонкой книжечке он написал другу своей юности Абакару: «Это только цветики, а скоро пойдут плоды».

Надпись передала то горячечное, радостное возбуждение, в котором он живет сейчас. Надежды, еще неясные планы теснятся у порога, стремясь продвинуться к его столу. Он работает не останавливаясь, боясь обернуться на них, боясь дать себе волю, отдаться кружащим голову размышлениям о своем будущем. Он должен продержаться, должен дописать сначала одну, эту книгу — и потом уже!..

В марте 1941 года ему исполнилось тридцать два года.

«Господа, ему тридцать два года. Это, по Данту, середина жизни или около того. Это эра, когда в ту или иную сторону человека мутит». Так утверждает один из героев повести Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара».

Но, странное дело, его никуда не мутило. Напротив, все успокоилось в нем, устоялось. Ощущение удачи не покидало его. Трудное прошлое было позади, настоящее радовало, будущее волновало.

Все еще только начиналось.

Стояла середина его жизни. Жизни ему оставалось три года.

Часть третья
НАЧАЛО И КОНЕЦ

На Кавказе тогда война была.

Л. Толстой

I

В конце мая 1941 года Капиев уехал лечиться в Железноводск. Бессонные ночи кончились, он мог отдохнуть, заняться своим здоровьем, которое все ухудшалось. Там, в санатории, вечером 21 июня он выправил корректуру «Московского дневника», присланную из журнала «Молодая гвардия». Выходила из печати 5-я книжка журнала, в которой заканчивался «Поэт».

Утро 22 июня подвело черту под целой эпохой в жизни нашей страны, в истории всего мира и в личной судьбе каждого из его обитателей.

II

Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой! Слова были новые, до края наполненные новой, ничем не смягченной прямотой и правдой.

Вчерашние песни о войне были веселые. Девушки и ребята пели их, возвращаясь с вечеринок, взявшись под руки.

Слова и музыка этой песни были другие.

Они ничего не обещали, но властно, требовательно позвали каждого.

Уходили на фронт, на смертный бой. Уходили молодые — из деревень, из городов, из Москвы и Ленинграда, с Урала и из Сибири. Составы гремели по огромной стране.

Уходили добровольцами немолодые отцы семейства, не подлежащие призыву, и отворачивались, отрывая от себя жен. Уходили защищать дом, детей, землю.

Хлопали двери, последний раз вскрикивали женщины.

О каждом таком прощанье и о том, что ждало этих людей впереди, можно писать отдельную книгу.

Как льдина, отколотая от прибрежного льда, кружась в сильном потоке, стремительно уходила вдаль, терялась из виду недавняя мирная жизнь. И даже вспоминать ее было некогда, невозможно.

«Я смотрел на мир, как в зеркало, — написал Капиев позже, — и мир был прекрасен, озаренный лучами солнца. Но вдруг померкло все, черная туча нашла на зеркало, и мир угас».

Не всякий из его современников видел мир таким озаренным. Но это был мир, и туча войны накрыла его.

Война была еще далеко от Кавказа. Капиева не брали на фронт из-за болезни, а он не мог сидеть в тылу. «Мои ровесники и друзья все на фронте, — писал он товарищу осенью 1941 года. — «На фронт! На фронт!» — кричу я и бью крыльями об стол… Тщетно! Военной специальности у меня нет, корреспондентов и без меня, видно, хватает, а в качестве рядового пока не берут: вернули до особого приказа…»

Пока Капиев по распоряжению Пятигорского городского комитета обороны выступал с чтением своих стихов в рабочих клубах, работал в возродившихся теперь «Окнах сатиры» — писал агитационные стихотворные подписи для карикатур на фашистов:

Так казалось…
Солнце, облака и птицы,
Мирно колосится рожь…

Отточив кровавый нож,
Переходит враг границу.
То-то, думает, сомну
В две недели всю страну!

Так оказалось!
Мы сухим держали порох,
Каждый колос стал штыком,
Грозным танком — каждый сноп,
Стали птицы «ястребками»
Над кровавыми врагами.
Каждый камень вместе с нами
Бьет фашистов в подлый лоб!

«Солнце, облака и птицы…» — это как будто дословно мирные картины из его «Поэта».

Реальность войны была еще неизвестна ему. Потому, быть может, снопы у него так легко превращается в танки, а птицы — в «ястребков».

В январе 1942 года он впервые выехал на фронт. Он был командирован в Ставропольскую кавалерийскую дивизию «для написания книги о ее героях и героических делах».

«Завтра едем на фронт, — записывал он. — Чувства такие: тревожное любопытство, уважение к самому себе и в то же время зависимость (или подавленность, что ли) оттого, что близится, втягивает тебя то самое неумолимое и неведомое чудище, что называется фронтом».

На том фронте, куда отправлялся Капиев, в эти дни настроение было приподнятое. Немцев только что выбили из Ростова-на-Дону; особенно отличились кавалерийские казачьи полки, в которые и ехал Капиев.

Потому, быть может, в письмах его — оттенок радостного удивления. «Здесь все иначе, чем я ожидал, — пишет он жене 26 января. — Такого спокойствия и задушевной дружеской атмосферы я давно уже не видал. По крайней мере, это ошеломляет. Но фронт есть фронт, и грозное дыхание его нет-нет да и коснется души…

Счастлив и радуюсь, что нахожусь здесь со всеми на фронте. Странное дело — он втягивает и манит. («Смертельное — манит», — говорили мудрецы)».

Он любуется кавалерией, участвует в ее маршах, пишет для нее песни. Ему кажется, что он уже «в самом пекле». Он видит убитых, раненых. Но слишком громко звучит еще в его письмах и

записях самозабвение, увлечение, чистая радость профессионала, чувствующего себя «на месте»: «Каждая мелочь мне здесь дорога! Я не хочу возвращаться до тех пор, пока не почувствую, что напитался дымом и громом!»

Война еще только разворачивалась перед ним. Ее страшный лик еще только начинал ему приоткрываться.

«Все небо обложено тучами. Конца-краю не видно этой войне. Вот в чем трагедия». Так пришло к нему однажды и это понимание, в разное время настигавшее в тот год каждого.

Сильных оно делало холоднее и тверже, но старило разом на несколько лет. «А жизнь идет, идет… — записывает в эти же дни Капиев. — Кажется, я еще и не начинал жить, а уже близится ее конец. Что делать?»

Вернувшись в Пятигорск, он заболел. Сильнейшее обострение язвы не проходило больше месяца. Потом он поднялся, поехал по станицам — рассказывать о том, что видел на фронте. Он обнаруживал в себе оратора. Он сам с удивлением замечал, как с силой прижимал вдруг ладонь к груди, резко вскидывал брови, меняясь в лице. Замечал он это, лишь ощутив мертвую тишину, повисавшую в зале.

Он говорил им: «Я горец. Теперь напоминают мне об этом…» Он говорил: «Мои и ваши предки…» Он напоминал о старинной вражде и об изгладившихся воспоминаниях, о своей судьбе, ставшей для него символом судьбы его народа.

— Я забыл, что я не русский, хотя на лбу моем написано это, — говорил он. — И думаю, и говорю, и пишу по-русски.

Перед ним сидели разные люди и по-разному слушали его. Он призывал их к стойкости. Враг близился к Кавказу. В августе 1942 года он подошел вплотную к предгорьям.

Армия уходила из Пятигорска, за ней вместе с тысячами других ушел с рюкзаком за плечами Капиев. Семья его осталась в городе.

5 августа он начал третью записную книжку, озаглавив ее: «Эвакопуть». Более двух недель отступали беженцы к Дагестану. Люди падали вокруг, умирали от солнечного удара. Трактора запахивали в землю небывалый в эту осень урожай. Ревели стада. Стояли покинутые людьми сакли.

«Не знаю ничего страшнее этого бурьяна — колючек. Ими зарос весь аул, все его улицы. Дома пусты, дворы пусты. Народ, бросив его, ушел куда глаза глядят».

Силы кончались, мучили боли в желудке, но он все писал. Он видел такое, что считал не вправе забыть. Он чувствовал себя свидетелем на будущем страшном суде — в любую минуту безмерной усталости, ужаса, жалости.

Начинался Дагестан. «Хасав-Юрт. Лежал два дня, не в силах шевельнуть пальцем, под деревом в саду. Ветер. Деревья гнутся долу. Все шумит, качается. Унылое, странное настроение. В этом ветре прямо над головой пролетают качающиеся самолеты…

…Еле ковыляя ногами, прохожу во двор. Здесь штаб особого отдела. Допрашивают перебежчика — заросший бородой, задумчивый боец, охраняемый конвоем.

Потом я его вижу плачущим, опустив голову в колени, в углу двора.

Вечер. Арестованный, лежа на лохмотьях вниз лицом, притих — то ли задумался, то ли что… А часовой, приставив винтовку к стене, играет на баяне задушевно рыдающий мотив. Вечер. Особоотдельцы кто где, разбрелись по двору, палисаднику.

— Ой, не играйте, не играйте, умоляю вас, не то я заплачу! — (Это говорю я.)

Часовой, перестав играть, облегченно вздыхает и улыбается. Глаза его задумчивы».

21 августа утром путь его окончился. Он был в Махачкале.

«21 утром. Махачкала. С вечера до утра на платформе. Ветер. Звезды. Луна. Душа рвется на простор. При свете звезд разбитый санитарный эшелон, бинты, трупы, обгорелые остовы». Война подходила уже к Грозному.

Мучась от тяжелых приступов болезни, Капиев поехал в Буйнакск — в отцовский дом. На фронт его снова не брали. Полтора месяца он лежит больной. А в середине ноября выезжает на фронт как корреспондент «Дагестанской правды».

В газете скоро появились его очерки — о казачьих частях; подборка писем немцев с Кавказа.

И снова он доволен своей судьбой. Снова вернулось неизменно необходимое ему ощущение «правильности» выбранного места и дела. «Судьбой своей я очень доволен и благодарю вас за то, что вы доставили мне возможность находиться здесь в эти трудные дни», — пишет он секретарю редакции газеты А. Назаревичу, который помог ему выехать на фронт в качестве корреспондента.

…Когда читаешь его письма этих лет, не покидает мысль о том, какой огромный запас внутренних ресурсов был отпущен этому человеку. Радостное возбуждение владеет им, кажется, чаще, чем все другие настроения, вместе взятые. Апатия, депрессия ему будто вовсе не знакомы. Он находится в каком-то деловом союзе с действительностью — всегда, неизменно, какие бы ужасы вокруг ни происходили.

Такой настрой души служит обычно неиссякаемым источником деятельной энергии. Отчаяние, и ужас, и боль, и

тяжелый страх за жизнь близких, конечно, знакомые таким людям не менее, чем всем другим, таинственным образом оставляют какую-то существенную часть их души ненарушимой. Ничто, кажется, не останавливает их разбега, не сковывает сил, не отнимает жажду действия.

«Ну, Саша, мне посчастливилось! — писал Капиев во втором письме Назаревичу. — Такие события и грандиозные картины — их не забыть всю жизнь. Как счастлив я, что становлюсь их свидетелем и участником. Единственное, что днем и ночью гложет и сосет мое сердце — это дума о моей бедной семье, — но я ко всему привык. На миру и смерть красна. (Она *красна* здесь вообще…). Эффенди.

P. S. На днях я кричал во сне и разбудил соседей. Снилось, что в дымящихся развалинах кто-то дал мне консервную банку со словами: «Вот ваш сын». Я вскрыл банку — там были две высохшие шкурки».

Тоска о семье, о маленьком сыне мучает его неотступно. Он все еще ничего не знает о их судьбе. Армия наша еще только движется к Пятигорску. «…Сегодня в полночь я проснулся от слезной любви к моему сыну. Сын мой! Единственный, неповторимый, жив ли ты?»

Он все больше и больше записывает.

«Запоминай, Капиев! — приказывает он себе. — Броди, смотри и запоминай, ибо все, что творится сегодня, неповторимо: никогда, никогда больше не будет на земле ничего подобного».

Война поворачивалась к нему все новыми ликами. И живое, мучительное сочувствие к людям не остывало в нем. Он ни к чему не притерпелся. «Мальчик лет двенадцати, весь в заплатах. Из эвакуировавшейся ремесленной школы. Заблудился, застрял здесь, в станице. Станица занята немцами. До родного села, где его мать, сестры и брат, осталось отсюда километров шестьдесят (до Червленой). Здесь, в Ищерской, бои шли четыре месяца, и мальчика кормила бедная женщина, у которой и своих детей мал мала меньше пять, и четыре месяца мальчик жил надеждами вернуться домой, как только кончатся бои и можно будет идти дальше. Но вот бои кончились. Мальчик ушел. Несколько дней его не было. На четвертый или пятый день вернулся обратно, плача. (Он стоял в огороде и плакал в туманный, дождливый день. Его привела хозяйка.) Оказывается, мальчик был дома и никого там не застал. Ночевал в развалинах своей хаты. Вернулся обратно, потому что теперь ему некуда деваться. У него нет на свете никого, кроме этой женщины. Женщина дает ему фасоль. Он ест и плачет…» (Все это пишется теперь без черновиков! Война учила находить точные слова с первого раза.)

Вот Капиев приходит в полевой госпиталь. На один из столов кладут в это время рослого чернобородого грузина. Осколками мины у него разбиты оба колена. Четы ре дня он лежал на поле боя, пока не привезли его в госпиталь. «Симпатичный простой крестьянин с белыми зубами и с милым грузинским акцентом. Он лежит на спине спокойно, поглядывая на потолок и изредка облизывая запекшиеся губы. Ноги его забинтованы вместе поверх ватных брюк, очень неуклюже, и он, видимо, не владеет ими.

Сестра разрезает бритвой хрустящие от засохшей крови штанины и освобождает его колени… Обнажаются раны. Но что это был за ужас! Раны на обоих коленях поперечные, словно глубокие удары топора, и мясо вокруг уже начало гнить. Несет нестерпимым запахом падали. Это «ГГ». как говорят врачи, то есть газовая гангрена. Больше никогда уже грузин не пойдет своими ногами… Раны изнутри проросли каким-то зеленовато-табачного цвета мхом. Сестра выскабливает этот мох из глубины ран — больной бледнеет…

— Дайте ему воды! — приказывает врач. Тогда больной оживляется.

— Вада ни нада, — шепчет он с трудом, — дай, по жалуйста, кусок хлеба…

Выясняется, что раненый уже шестой день ничего не ел.

Я смотрю, как жадно ест он, лежа на операционном столе, кусок черного хлеба, не обращая внимания ни на что… Гляжу я, как жадно, ничего не подозревая, ест он хлеб, и представляю этого милого, простодушного горца безногим, передвигающимся по улице на деревяшках, чем-то напоминая тумбу, которой трамбуют мостовые, — и мною овладевает ужас… Нет, писателям все-таки нельзя смотреть вплотную в лицо войны…»

Война влекла за собой. Он сам давно уже стал частью происходящего; он чувствовал себя «песчинкой в мировом вихре» и все чаще возвращался в своих записях к этому ощущению. Это был уже Другой, совсем другой человек, чем тот, что читал лекции на агитпунктах осенью 1941 года. Что-то менялось в нем — тяжело, необратимо. Эти перемены самому ему еще не уяснились. Фронтовые записи поневоле были коротки и поспешны. Они уже не вмещали ни увиденного, ни происходившего в нем самом.

Подступал новый, 1943 год. К празднику в прифронтовую полосу приехали его земляки — артисты из Дагестана. Он слушал горские песни; тоска и радость слились в его сердце.

Вернувшись в хату, в записной книжке он подвел итог ушедшего года. Год этот не пролетел, не пробежал легкой поступью. Он прошел по нему всей тяжестью — как по каждому

из его соотечественников.

Время снова показалось ему грозной силой, почти видимой реальностью. Он смирял себя перед ним — с усилием, с болью и неизменной готовностью.

«Здравствуй, Новый год! Как много надо мне тебя спросить, как много надо мне тебе сказать, но силы мои — не мои силы и язык мой — не мой, — прости-Прости мне, если я вхожу под твои дымные, озаренные пожарами своды по-прежнему грешным, по-прежнему маленьким и бедным.

В небесах торжественно и чудно.
Спит земля в сиянье голубом…

Где? Когда?

Величавое, великое мое время! Благодарю тебя за все!..

Как ясно, как страшно отчетливо я тебя чувствую. Ты идешь колесом через меня, и кости мои трещат под твоей ледяной поступью… Иди, иди!.. В конце концов так мне и надо: не будь слабым!..

О Новый год, облегчи мои страдания; разряди мою черную тоску, сделай со мной что угодно, только не дай мне бесславной смерти.

Великая и трагическая эпоха моя, тебе нет дела до песчинок, когда океаны вышли из берегов…»

III

Портфели наполнены материалами и приготовлениями к работе — когда-то, может быть, возможной, может быть, никогда.

В Одоевский, Записная книжка

Медленно, с тяжелыми боями армия подходила к его дому. «У меня переживания, как перед смертельной операцией. Близится Пятигорск».

9 января 1943 года. «Вот он, Орджоникидзе! Морозным солнечным утром мы мчимся по шоссе к городу. Нет слов выразить величие и красоту этих гор!.. Здравствуй, добрый, здравствуй, прекрасный Кавказ!» В этот день газета Северо-Кавказского фронта «Вперед, за Родину», в редакции которой Капиев состоит в должности «писателя в отделе фронтовой жизни», печатает его очерк «Дорога вперед».

Через двадцать шесть лет его жена Н. Капиева написала об этих днях: «Ранним морозно-туманным утром 11 января, вместе с первыми подразделениями вступивших в город бойцов, он был в Пятигорске. Редакционная машина остановилась у ворот Лермонтовского домика (накануне ухода из города Капиев переселил семью в служебное помещение музея — жена его работала там. — *М. Ч.*). Мы встретились после пяти страшных месяцев. Мы были живы. Маленький золотоволосый сын с молчаливым восторгом смотрел на отца, на его фронтовых товарищей.

Слезы… Объятья… Расспросы… Бессвязные ответы…

Это было счастье».

В Пятигорске ему привелось увидеть такое, чего он не видел и на фронте: бесконечную вереницу гробов на плечах людей, и среди них — детские гробы. Это были похороны жертв гестапо.

Потом он увидит в Краснодаре раскопанные рвы с тысячами убитых, увидит, как вытаскивают труп голой женщины с грудным ребенком в пеленках на руках и с уцепившимся за ее левую руку трехлетним мальчиком… Но в Пятигорске он многое увидел впервые. В его блокноте есть запись, которая теперь поражает уже не смыслом своим, не прямым содержанием, а чем-то другим. «В Пятигорском гестапо была машина, которую называли «пекарней». В нее сажали приговоренных к смерти и, закрыв

герметически, отвозили к месту, где ждали их ямы. Люди задыхались отработанным газом, и на месте выгружали трупы».

На этой записи невольно задерживаешься. Как всегда, Капиев сух и обстоятелен. О том, что он пишет, теперь, спустя более четверти века, мы знаем бесконечно больше, чем он. Что же задерживает наш взгляд? И вдруг понимаешь: дело в том, что перед нами зафиксированный на бумаге момент, когда кто-то услышал об этом впервые! Момент, когда человечество еще жило с ощущением этих фактов, как единичных, когда оно еще только начинало узнавать о фашизме то, что раскрылось перед ним в последующие годы. И тяжесть факта, ставшего известным Капиеву и зарегистрированного им, будто многократно увеличена всем тем, что ему еще неизвестно.

Скоро Капиев снова отправился в свою редакцию — в Краснодар. Он все время выезжает во фронтовую полосу — в это время, в апреле и мае. идут страшные бои под Новороссийском. «…За последние две-три недели испытал и видел очень много — хватит на всю жизнь! Дважды был в самом пекле и понял, что значит смертная тоска. Однако то, что предстоит сейчас, по всему видимому, еще хлестче», — пишет он домой. «Послезавтра еду снова под Новороссийск… Хочу быть на фронте, пока не завершится этот этап».

Он «принципиально», по собственному его выражению, оставался рядовым. Ему не раз предлагали аттестоваться на офицерский чин, но он неизменно отказывался. Так легче было сойтись с бойцами, заговорить с ними — сразу, без подготовки, в случайных обстоятельствах. «…Я не раз видел, — вспоминал его фронтовой товарищ, — как Эффенди в своей простой длиннополой шинели…с вещевым мешком за плечами садился с бойцами на завалинки, покуривал, разговаривал — все это очень просто. Они не замечали его, когда он останавливался послушать их спор или интересный рассказ. Другое дело — если подойдет офицер. Иногда его окликали — попросить спички… Но все же шинель без погон офицера — это наверняка кузов вместо кабины, это и необходимость встать вместе с бойцами, когда появится даже младший офицерский чин, — неудобно же сидеть, как на «гражданке», нарушая общий порядок, — это и грубоватый окрик шофера и прочее, и прочее. Как писатель, Эффенди находил в этом определенные выгоды для себя…»

Ему становилось между тем все хуже. Боли почти не утихали. В кузове, в котором трясся Капиев по дорогам войны, он часто лежал скорчившись, пережидая очередной приступ. Иногда по нескольку дней приходилось довольствоваться черными сухарями — для больного язвой диета убийственная. Очень редко

удавалось выменять на что-нибудь спасительный стакан молока.

Но он ездит, смотрит, пишет. Каждый день он записывает — свои мысли, разговоры, переписывает письма убитых солдат, фиксирует разнообразные подробности поведения людей на войне. В этих поспешных, отрывочных записях люди, через день, быть может, уже убитые, получали второе существование, начинали свой долгий путь во времени. Судьба у них была общая; говорили же они разными голосами. «Боец-разведчик Шейхов, лезгин, пишет письмо своей жене, мучительно думая, уединяясь. Оказывается, он все выдумывает ласковые слова, ласковые прозвища своей жене, ибо это единственное, что он еще может послать в подарок ей отсюда, с этих суровых, пустынных кладбищ, — ласка.

«Душа моя, свет мой, слеза моя!»

«В кармане убитого сибиряка, когда искали смертный медальон, нашли письмо:

«Женушка моя, Анна Дмитриевна, детки мои, Наденька, Колюшка и Володенька! Получили приказ, идем вот в наступление, и меня, чую, убьют. Как мне передать, что я думаю о вас, родные вы мои, Анна Дмитриевна, о милых моих детушках Наденьке, Колюшке, Володеньке моем? Как передать? Пусть ветер, что дует отсюда, донесет до вас, колос к колосу наклоняется, колос к колосу, травка травке нашептывая, родные вы мои…»

Девушка, отчаянная разведчица («подстрижена под мальчика, чуб, бритый затылок, синее галифе…»), рассказывала ему о себе. Два года пробыв в разведке, она уже не мыслит себя вне этого. «Меня ранило, и уложили в госпиталь. Врач отбирает оружие. Я врача табуреткой. Я говорю: «Вы на разведчицу наскочили, сами не рады будете. Не дам оружия!» Взяла халат и в халате убежала в свою часть. Они, говорю, не лечат, а только уколы делают. Одежа вся осталась в госпитале, — я с пистолетом и в халате. Пускай говорю, черт с ней, с одежей.

Здесь воюют, а там скучно. Ох, люблю разведку. М-м! Все отдам! Ой, мамочки!

В халате этом я потом ходила в разведку зимой, он у меня вместо маскировки. Вот лежим на льду — у нас задание: минное поле разведать. Лежим под Таганрогом. Утром грохнула мина рядом. На рукаве моем кровь. Я молчу. Нельзя было срывать задачу. Оглохла, рука вся черная, и будто ничего не случилось, лежу с ребятами. Полтора месяца потом ничего не слышала… Ничего… У нас в разведке все равно ведь разговоров нет, все знаками объясняются».

Внимание его к тем, кого он делал «персонажами» своих

записей, было живым, сострадательным. «Когда одному азербайджанцу, исхудалому, заросшему бородой, в грязной шинели бойцу, я сказал ласковое слово (кажется, назвал его братом и успокоил, что его, больного, не пошлют в атаку), азербайджанец вдруг заплакал.

«— Ай, спасиба, я матери своей напишу! Ты добрый человек…

И утирает слезу, беспомощный, как ребенок».

Записи были для него лишь материалом для будущих книг, но незаметно, быть может, для него самого перерастали в нечто большее. В них не было попыток выработать тут же литературный канон — что и оказалось потом особенно ценным. Они свободны в самом отношении к материалу, который автор не спешит деформировать, оставляет его пока «как есть», доверяя безусловной ценности всего увиденного — каким бы разным, несоединимым оно ни казалось. Он надеется разобраться со всем этим позднее.

Будущие книги он обдумывает, однако, уже сейчас. За два года войны самые разные планы сменились в его мыслях. Весной 1943 года он написал Роману Фатуеву: «Есть у меня и материала достаточно, и тем, и способностей, чтобы написать героическую грустную пьесу — но охоты нет!.. Ей-ей, я не обольщаюсь и не преувеличиваю своих возможностей. Первое действие я отмахал «шутя», в два дня, и с трудом укротил себя, чтобы не написать сразу всю пьесу. Зачем удержал? А все по тем же причинам — я сидел и горько улыбался сам над собою: ага, вот и способности есть, и талантишко не хуже многих, и уменье, и ум, а все-таки ты нуль, и никому ты не нужен, и твою пьесу не успеют прочесть в крайтеатре, как все полетит… Кстати, имея все возможности аттестоваться и ходить минимум майором — я принципиально остаюсь рядовым и хочу остаться таковым до конца войны… А планы у меня все-таки помимо моей воли уже оказываются выработанными. Я задумал грандиозную книгу, лихорадочно собираю материалы, ради материала этого терплю и мат, и шоферов, и трудную судьбу рядового, и часто (могу тебя уверить в этом), очень часто рискую жизнью и всем. Зато если повезет мне — то хоть старость моя будет озарена счастьем удачи…»

Он все еще готов начать Все сначала, готов заново отстроить свой разрушенный войною дом.

Все больше он склоняется к мысли о прозе — по-видимому, к своеобразной хронике войны. В 1943 году он объяснял жене: «Я хотел бы показать фронт и тыл, как видишь пейзаж из окна мчащегося поезда. Глаз охватывает и лица людей, близлежащие предметы — крупным планом, с деталями, — и даль огромного

горизонта в его масштабности, — все в единстве, в беспрестанном движении, в смене фигур, событий, обстановки…» Быть может, это обилие впечатлений еще не выпускало его из-под своей власти и диктовало столь широкую форму. Быть может, позже книга приобрела бы совсем другие очертания, — и война рассмотрена была бы в ней менее масштабно и более пристально — все это осталось навсегда неизвестным.

Но он присматривался и к тому, что пишут вокруг, что печатают, что «хвалят». Как всегда, это не проходило для него бесследно. Осенью 1942 года он писал из армии Р. Фатуеву: «Читал ли ты в «Правде» Корнейчука «Фронт»? У нас здесь только и разговоров о пьесе: обсуждаем, спорим и «прорабатываем». Подобной чести не удостаивалась еще ни одна пьеса — быть целиком напечатанной в центральном органе партии. Положа руку на сердце, надо сказать: пьеса стоящая!.. Я, как никогда, поверил в драматургию и, коли жив останусь, непременно (так и знай!) напишу пьесу, — чем черт не шутит!..»

…Ему все хуже.

Как последние глотки воздуха, хватает он еще и еще один день на фронте. Как когда-то, в далекое довоенное время, он все ставит на карту и из последних сил, сжав зубы, прорубает, вися над бездной, дорогу в отвесной скале. «Задумал я грандиозную книгу. — пишет он с фронта А. Назаревичу в марте 1943 года, — и днем и ночью вот уже несколько месяцев занят «впитыванием» материала. Как подумаешь, какую махину придется переворотить, — аж дух занимает. Но, однако, пока храбрюсь, поставлю все на карту, а книга будет». Остаются уже последние метры. Скоро можно будет остановиться, отдышаться, сесть за стол, разложить свои блокноты и начать работу. Он верит, что книга будет. Таковы его мысли, его планы.

Тело его, однако, живет своей самостоятельной жизнью. В нем идет незаметная внешне, неутомимая, неостановимая разрушительная работа. Оно необратимо подорвано теми испытаниями, которые выпали за два года на долю еще совсем молодого, крепкого, физически сильного, но, однако же, тяжело больного человека. Лишь временно, внешне приспособилось оно к тем необычным и мучительным условиям, в которые ввергли этого человека его воля, мужество, крайняя целенаправленность.

Тело живет самостоятельной жизнью, но происходящие в нем изменения исподволь начинают влиять и на строй мыслей. Еще молодому человеку все чаще кажется, что он уже не молодой, а старый. Старость представляется ему не абстракцией — она наползает физически ощутимо и даже имеет свой ясно различимый цвет. Ее движение имеет свой ритм, он слышен

сквозь полудрему и может породить странные, сами собой складывающиеся стихи.

27 мая 1943 года Капиев записывает: «Всю ночь шел дождь. Лежа на койке с закрытыми глазами, сквозь сон, сочиняю экспромт. Дождь льет и льет…

Встану ли утром — в молчании мудром
Меня встречает старость.
Выйду ль во двор — как стяжатель и вор
Мне путь преграждает старость.
Как это случилось, как это случилось,
Как это могло случиться!
Я уже не молод, я уже не молод,
Старость ко мне стучится.
Всю ночь, как луна сквозь прорези ставен,
Заснуть не дает мне старость.
Весь день, как на грудь навалившийся камень,
Дышать не дает мне старость…

…Я лежу и не сплю. И цвет старости сочится мне сквозь закрытые веки в глаза. Я его ясно ощущаю. Это цвет белого арбуза (есть такой особый сорт), цвет желтоватый, с черными семечками, в сердцевине которого идут белые вялые прожилки…

Этот цвет наполняет мне мозг, и я долго силюсь проснуться. Я просыпаюсь с тяжелым настроением и лежу на спине, не открывая глаз, слушая медленное, напряженное биение своего сердца… «Это старость», — думаю я».

Идут последние его военные дни, хотя самой войне конца еще не видно.

«Что можете вы еще сказать, писатели, о разрушениях? Вот станица Крымская. Столы опрокинутые, фикусы лежащие, сундуки, кровати, колодцы с ведрами, пробитыми пулями, подушка в грязи, железо, бурьян, битая черепица, горшки — что еще сказать?..

…Крымская. Котелки и автоматы на тутовнике. Тутовник зреет. Хозяев нет. Одни кошки ходят друг к другу в гости, живут на чердаках, одичали».

В июне он получает направление в краснодарский госпиталь, однако в последний раз отпрашивается еще на несколько дней на передовую — чтобы «хоть чем-нибудь обогатить свои впечатления»…

10 июня он лег в госпиталь.

«Я в госпитале. Сегодня третий день. Госпиталь размещен на самом берегу Кубани, на северо-западной окраине Краснодара.

Широкая спокойная река плывет мимо нас меж зеленых берегов. Отсюда, с балкона, прекрасный вид вдаль, на поля и кустарники, на далекие синие горы. Вечерами сплошной звон лягушек наполняет все…

Сейчас разлив Кубани — она разливается поздно, когда в горах начинают таять снега…

…Удивительный вечер. Сидят на койках больные командиры в полутьме, при лунном сиянии, сидят, обняв колени, окруженные белыми простынями, и поют задушевным полным голосом — все до одного — тяжелую, задумчивую песню:

Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

И кажется, нет и не существует ничего в мире в этот предвечерний час, кроме этой мужской, раздольной и широкой, тоски. Ах, когда она кончится!.. Поют раненые и больные, тихо покачиваясь в согласном, самозабвенном ритме. Их лиц не видать, да и не надо — тем плотнее и непреоборимее окутывает сердце печаль. Ах, война, война!..»

Снова на его глазах умирают люди — теперь на больничных постелях. Мысли уже не о старости, а о самом конце жизни все чаще посещают его.

«Вечером долго думаю о смерти, о самом мгновении, когда человек проваливается в смерть, как в черную пропасть. Потрясающе отчетливо и ясно понимаю, чувствую и представляю этот момент. Когда он наступит для меня, мне будет все повторением — настолько физически и психологически четко ощущаю я эту минуту, равную вечности, — отчаянием, бессилием, великим горем и воплем души».

Приступы повторяются все чаще. Обычно это происходило ночью. Все спали, а он, уже не в силах сдерживаться, стонал от боли, прижимая к себе грелку.

Наутро с обычной тщательностью он записывал свои ощущения. Конца всему этому не предвиделось.

Ему назначили новое лечение — новокаиновую блокаду. Это было даже не совсем лечение. «Сейчас не до лечения, — сказал ему профессор, — сейчас война. Важно как-нибудь успокоить боли и на время локализировать язву». «Первый сеанс уже состоялся, — писал Капиев жене. — Вчера протыкали мне огромной, как поршень, иглой между ребрами «футляр» тела и внутрь, туда, где расположены кишки и прочий механизм, влили чуть ли не стакан новокаина. Предполагается, что он окружит язву и будет блокировать нервные подступы к ней, что ли.

(Видишь ли, он такой умный, этот новокаин, что сам знает, как там действовать ему в потемках!) Сеансов этих будет три или четыре с промежутками пять-шесть дней. О том, как это больно, я и не говорю: сидишь, согнувшись и дрожа, как кролик, а над тобой в белых масках, с засученными рукавами орудуют, как пираты, кровожадные хирурги… Что ж, потерпим! После всего этого, может быть, дадут отпуск на поправку. Ни возражать, ни высказывать своих соображений я, конечно, не имею права — дело военное».

Боли, однако, только усилились. Сеансы пришлось прервать.

В блокноте Капиева появилась запись, сделанная от третьего лица: «Когда женщина-врач Грановская, чуткая и очень отзывчивая женщина, угадав его желание, предложила ему собрать вещи, чтобы эвакуироваться в госпиталь в родной город, он прослезился.

— Господи, почему бывают на свете такие добрые люди? Почему мне, недостойному, себялюбивому, ленивому человеку, послал ты таких прекрасных спутников?

Но для виду он продолжал лежать, хмуро сдвинув брови. Он теперь боялся судьбы, которая за одну улыбку всегда брала у него сто слезинок».

«…Наталочка, не унывай! Будь мужественной и готовой ко всему, — писал он в те дни из госпиталя жене. Он чувствовал, как видно, что ее ждут впереди еще горшие испытания, чем выпали на их общую долю в те молодые, совсем ведь недавние, но" уже безмерно удалившиеся годы. — …Будь терпеливой, помня, что на дно терпенья оседает золото, — мы еще не так изношены, черт возьми, и не так стары (и душой и телом), чтобы подымать руки перед судьбой. Есть миллионы куда беспомощней! Однако мне незачем напоминать тебе об этом — ты и так умница, и пусть мне не везет в литературе и в «официальной карьере» (тьфу на нее!), зато мне повезло в жизни в главном — в тебе. Целую тебя и люблю всегда!»

16 июня он записывает: «Эвакуируюсь в тыловой госпиталь».

После долгого пути в эшелоне, набитом ранеными, он снова был в Пятигорске.

Все лето Капиев пробыл в госпитале. Улучшения почти не было. 6 августа его выписали со справкой, ничуть не обнадеживающей: «На основании статьи тридцать третьей группы первой признан: негоден с исключением с военного учета».

IV

О молодость! — кричу я сейчас
И бью крыльями о стол.
…О улетевшая, невзлетевшая молодость!
Кричу красным ртом, голосом гусиной меди.
Голосом телеги.
И бью серыми крыльями о бумагу.

В. Шкловский. Поиски оптимизма, 1931

О молодость! Крыло мое верни!

Э. Капиев, Поэт

Война ушла из города, но город был пустынен, жизнь в нем была тяжела. И временами казалось ему, что смерть ходит по улицам его города, смерть прячется за облезлыми стенами когда-то белых и желтых, удобных внутри и веселых снаружи домов.

Да тот ли это был город? Те ли мостовые? Те ли тихие тенистые улицы и то ли синее, ясное, бездонное небо над ними?

Война покинула город, и грузный шаг ее замирал вдали на других, но своих, недалеких землях. Медленно, очень медленно, обильно поливая землю кровью, война поворачивалась к победе.

Шла осень 1943 года.

Капиев съездил в Буйнакск — повидал мать, сестер, увидел Дагестан.

Вернулся в Пятигорск.

Война кончилась для него, надо было приноравливаться к другой, тыловой жизни, от которой он отвык.

Из обитого брезентом сундучка достал он свои рукописи — своего «Поэта», так и не успевшего выйти перед войной. Летом 1941 года набор книги, готовившейся в Пятигорске, был рассыпан. Сохранилась единственная корректура.

С некоторым отчуждением посматривал он теперь на эти страницы. Да точно ли все это было? И старый Сулейман, и сам он, сидевший ночами за любимым, удобным своим столом?

Даже стола этого уже не было — его обменяли на муку и картошку. Квартира его была цела, но жить в ней было еще нельзя — она не отапливалась. Семья Капиева по-прежнему жила в служебном доме Лермонтовского музея.

Когда-то, в начале войны, он записал: «С таким трудом воздвигнутая мною хижина дяди Сулеймана рухнула еще до того, как я успел в ней поселиться. Теперь надо строить новую, а земля зыбуча, болотиста и холодна. Да и силы мои на исходе».

С холодноватым удивлением перечитал он сейчас эту запись.

Он подумал, наверно, что не знал, оказывается, раньше, как зыбуча, как болотиста и холодна может быть земля. И даже далекого представления не имел он о том, как спокойно, неумолимо, навсегда покидают человека его силы.

Он сел, однако, за свои рукописи, стал готовить «Поэта» к печати. Выправил всю корректуру, внес небольшие, но многочисленные добавления, пытаясь приноровить хоть немного спокойный, безмятежный мир «Поэта» к тому слишком далекому от этого мира времени, в которое книге его суждено было появиться. Перепечатал корректуру, выправил машинопись, составил список новелл, включаемых в книгу (исключив «Кремль» и «Белый город»), и послал рукопись в Ставропольское издательство.

«Книга двигалась в производстве медленно, — вспоминает Н. Капиева. — В разоренной оккупантами типографии не хватало шрифтов. «Поэта» печатали частями. Два листа наберут, сверстают, отпечатают, а затем разбирают набор и набирают следующие два. А когда приходил срок печатать хлебные карточки, все остальные работы и вовсе откладывались».

Пока книга печаталась, Капиев написал для нее еще одну новеллу, которую начал в последние дни перед войной, — «Власть».

В Дагестане должны были выйти его «Фронтовые очерки». 15 ноября он писал Фатуеву: «Что писать о себе? Все как у всех! Только вот беда: скрутила меня болезнь и до сегодня все крутит и мутит. Меня бы вы не узнали — еле хожу и двигаюсь — злой, бледный и сутулый. Боюсь, как бы не сыграл в ящик… О если б мне мои силы и мою былую страсть! Растратил я их в безвременье!.. А человеку, оказывается, все на этом свете отпускается по нормам — и молодость, и свежесть, и вдохновение. Одни их тратят сразу, другие постепенно, а третьи до смерти своей берегут и скупятся:.. (Горе, если истратил их

невпопад!)».

…В последний день перед выпиской из госпиталя он записал: «Думал долго о книге и вдруг почувствовал — книга выйдет, выйдет…»

Он и сейчас думает об этой книге — о той хронике войны, ради которой столько вытерпел. Двадцать записных книжек лежат в его столе — драгоценнейшее свидетельство очевидца! Не так уж много, как выяснилось впоследствии, осталось от военных лет такого, тут же на месте рождавшегося, документального, ничем не заменимого материала.

Но последняя, двадцатая записная книжка начинается не размышлениями о будущей книге, к которой скоро, кажется, можно уж будет подступиться, а иными, иными словами.

…Как он любил составлять планы! Как умел он упорно, преодолевая помехи, не отступая, не опуская рук, не предаваясь отчаянью и бездеятельности, не останавливаясь, чтобы передохнуть, двигаться к их осуществлению!.. «Я весь в будущем, в непостижимых умом планах, — пишет он Фатуеву в начале 1943 года, — которые не дают мне ни спать, ни есть… Зудят руки — скорей бы, скорей за перо!»

И вот декабрь 1943 года. «Прошлое (воспоминания о счастье в прошлом) не утешает человека, но и мечты о будущем тоже, ей-богу, не всегда утешают, особенно если будущее это все дальше и дальше хоронится в тумане».

Погребальный звук слышен в этой спокойной фразе, звук лопаты, скоро, сноровисто забрасывающей яму землей.

В свой срок приходит час, когда покидает человека его молодость.

И с разными чувствами встречают люди неминуемый этот час: кто с плохо сдержанными стенаньями, со смертной почти тоской; кто и вовсе его не заметив, не успев попрощаться со своей молодостью и с удивлением озирая вдруг через много лет новое, непривычное свое положение; кто со спокойствием и твердостью, с доверием к иному, еще не последнему возрасту, идущему на смену доцветающей весне жизни.

«Не будем держаться за молодость, как за единственное качество, — записал два года назад, в феврале 1942 года, Капиев. — Будем писать мужественную историю немолодого человека».

Были еще, значит, силы на мужество. Были силы для раннего, забегающего вперед, будто навстречу опасности спешащего прощания со своей на глазах поглощаемой войною молодостью.

Молодость уходила, но будущее его оставалось с ним.

Путь к нему был долог, но он готов был пройти его до конца.

Были еще силы, была вера в свое упорство, превозмогающее все.

…Погребальный звук слышен со страниц блокнота, начатого два года спустя, в декабре 1943 года. Постоим молча перед этими страницами. Перед нами печальные знаки убывающей жизни. Человек, всегда уверенно располагавшийся в будущем, веривший, что оно принадлежит ему не менее верно, чем прошлое, хоронит здесь свое будущее. Последние удары лопаты, уравнивающей холм.

И еще одна запись — этих же дней. «В расставании с жизнью страх смерти отсутствует, и если что сопротивляется и трепещет, то только само тело, сама кровь, — разум же и все то, что составляет сознание человека, пребывает пассивным, холодным свидетелем… (Так мне кажется)».

Расставание с жизнью многократно обдумано им. Ему кажется иногда, что он все уже знает об этом. И, как каждый живой, он не знает об этом ничего.

Приступы боли и рвоты уже почти не прекращаются.

12 января 1944 года. «Консультация у хирурга Аппель.

— Вы находитесь в таком состоянии, когда вам помочь может только операция. И чем скорее, тем лучше. Операция несложная, через десять дней будете здоровым человеком.

…Решаюсь на операцию.

— Ну что ж, скрестим шпаги со смертью!

(Жутко, правда, но что же остается мне еще делать?)…Дела мои плохи».

14 января. «Разрешение получено. Привожу в порядок некоторые свои бумаги, на всякий случай.

Желудок мой, перепугавшись насмерть предстоящего, притих и не болит. Мы ему покажем!»

Чтобы не пугать жену, Капиев приводил бумаги в порядок только в те часы, когда она дежурила в музее.

Часть бумаг он уничтожил.

Ставропольскому редактору «Поэта» написал: «Завещаю тебе довести печатание книги до конца».

Всю или нет полноту страшного смысла вложил он в это слово — «завещаю»? До конца ли верил тому, что так твердо выписала его рука?..

К счастью людей, жизнь устроена так, что надежда покидает нас последней.

15 января, 16-го, 17-го, 18-го. Он еще дома, еще присаживается за свой стол, еще может взять за руку своего сына и пойти погулять с ним по городу. 19 января.

«Завтра ложусь. Хирург уже сообщил мне, что операцию будут делать в понедельник.

…Французский маршал Тюренн, которого охватывала нервная дрожь при свисте пуль, однажды с презрением к самому себе воскликнул, глядя в зеркало:

«Ты дрожишь, скелет? Ты дрожал бы еще гораздо больше, если б знал, куда я тебя поведу!»

…Во время сражения при Нови, когда французы осыпали русские войска ураганом ядер, Фукс признался Суворову, что боится. Тот пристально посмотрел на него.

— Не бойся ничего, — сказал он. — Держись подле меня. Я ведь сам трус.

…Сон. Во сне мать говорит мне, что видела сон, будто изо рта моего вышла змея. Стало быть, избавлюсь я от язвы? Дай бог! Посмотрим!»

Далее — написанное много лет спустя его женой: «В госпиталь № 3185 он ушел 21-го, ничем не выдавая того, что было у него на душе. Взял с собой карандаш, блокнот, книги: дневник русско-японской войны Гарина-Михайловского, Евангелие, «Сказки» Оскара Уайльда…

Легкий и уверенный в движениях, красивый, в белом фронтовом полушубке, туго схваченном по талии ремнем, в ушанке со звездочкой, он спокойной улыбкой попрощался со мною у калитки музея. Налетел ветер, колыхнул, закачал над его головой черную ленту — в траурный день 21 января повсюду на домах висели приспущенные флаги. У меня нехорошо сжалось сердце».

Никто не видел его сомнений, страха, тяжелой волной наплывавшего на него.

Привычка решаться, предпочтение поступка — выжиданию, привычка к волевому усилию над своими чувствами и тем более смутными предчувствиями в последний раз сказались в нем — и пресекли возможность отступления.

В последний раз было сделано усилие, насилие над тем, что болело в нем, ныло где-то внутри — и показалось ему недостойным голосом безволия или, не дай бог, трусости.

В госпитале он сделал еще несколько записей о войне. Но больше лежал, думал. К тому же и блокнот его кончался, а новый начинать не хотелось.

26 января. «Итак, на операцию. Уже сделали укол морфия… Я ли не терпел? Ты ли не терпел, Капиев?

Он ли не терпел, этот несчастный страдалец, язвы столько лет!

А уж на сей раз перетерпим. Не беда! Хрен с тобой!..»

Так написал он, закрываясь грубоватым словом от быстрых, неясных, потоком бежавших в смутившемся вдруг сознании не то

мыслей, не то чувств, не то приглушенных вскриков. Казалось, это само тело его вскрикивало.

За ним уже пришли.

Он еще раз взглянул на только что конченную запись. Страница была последняя и почти вся исписана. Чуть-чуть свободного места оставалось внизу.

И тогда, заглушая все усиливающиеся в нем, неслыханные голоса, призывая на помощь ту ясность, трезвость, которую сам он так ценил в себе, и то сознание важности своего литературного дела, которое не покидало его в самых страшных, вытесняющих обычно все посторонние мысли переделках, твердой рукою, отчетливым своим почерком он дописал: «Как странно: книжечка кончилась минута в минуту перед операцией, хотя я и не хотел этого».

Операция была тяжелой.

Ночью начался бред.

Сознание пропадало и появлялось. Сулейман, старик, сидел на соседней постели, поджав ноги. Он сидел, накинув шубу на плечи, нахохлившись.

— Эй, Габиб, — говорил он сердито, — что ты разлегся при старшем, бессовестный?

Наташа, жена, со скользящей своей улыбкой, сияя глазами, отводя тонкою рукою волосы со лба, проплывала мимо, таяла, и ее нельзя было окликнуть, схватить за руку.

Потом все исчезли, и только горы обступили его. Он лежал где-то внизу, а они сдвигались над ним.

— Горы… горы… — шептал он внятно.

Воздух был все жарче, начинало печь. Это летнее солнце раскалило горы. Вставал полдень. Был июль, время урожая.

Смерть поэта, много раз им описанная, скорыми шагами шла сюда, и дверь палаты неслышно распахнулась перед ней.

Он умер на рассвете 27 января 1944 года от внутреннего кровоизлияния.

V

Книги стали выходить после его смерти.

Он появился вдруг в литературной жизни пятидесятых годов — как новый писатель.

Только из предисловий узнавали читатели, что автора уже нет в живых.

Много раз был переиздан «Поэт»: и в Ставрополе, и в Дагестане, и в Москве.

Трудами Натальи Катаевой были подготовлены к печати его «Записные книжки» — сначала в отрывках, потом целым томом. Ненаписанная книга его, ради которой столько было вытерплено, осуществилась, нашла читателей, стала литературным документом войны.

Не любивший открываться перед незнакомыми, в «Записных книжках» он стал вдруг известен сразу многим. Открылась целая жизнь — с чертами, общими целому поколению, и со своими, единственными, лишь этой жизни принадлежавшими.

Виднее стала его принадлежность к тому поколению, чье жизненное поведение складывалось в двадцатые годы, чья сознательная практическая деятельность упала на тридцатые годы, к поколению тех людей, на плечи которых всей тяжестью легла война и многим из которых не суждено уже было увидеть завоеванную их кровью победу и услышать поступь следующих за ней десятилетий. Об их жизни можно было думать, восхищаться ею или осуждать ее, недоумевать, соглашаться, брать за образец…

Так он сам стал постепенно литературным героем.

Писатель, так явственно сохранивший в своем имени «чуждый» русскому слуху звук, человек, на русском языке рассказавший далеко не только русским о своем народе, не отказавшийся от родства со своим маленьким народом, но всю жизнь стремившийся соединиться прочными связями с русской культурой, — сама личность его была теперь предметом для размышлений, сама судьба его имела почти литературную занимательность.

На войне он написал небольшую новеллу — «Эпитафия» — одну из тех, из которых должна была составиться не написанная им книга.

«Давно-давно, но не очень — всего лишь около ста лет назад, — в этих местах, где остановил я сейчас коня, шли также беспощадные битвы. Правда, горы тогда выглядели куда девственнее, дорог не было, скалы и камни обступали путника на каждом шагу, глохли леса, и эта тропинка едва ли тогда вела в

горы. Горы были неприступными и чужими. На противоположном склоне виднеются остатки старинной крепости. Сохранилась даже почерневшая от времени зубчатая стена (в одной из трещин ее проросла целая семья березок), сохранились треугольные темные бойницы, крепостной вал, какая-то груда кирпичей. Станешь в сторонку один в тишине — пустынная темная птица парит над тобой, конь дремлет, опустив уши, уйдешь мыслью в глубь времени, и кажется, что вырисовываются в тумане русские егеря, слышишь призрачный барабанный бой, и комендант крепости, может быть, какой-либо Максим Максимыч в горской папахе, с добродушными русскими усами… Вот он выходит покурить трубку на крепостной вал и, став к нам спиной, щурясь, долго вглядывается в даль облаков, на застывшую в вышине темную птицу.

— О Петербург! За что я прикован к камням гибельного сего Кавказа? — кажется, шепчут его губы…

В ту пору шла жестокая война. Мои предки не на жизнь, а на смерть воевали с белым царем…

Не мне, не мне писать об их удали. Они дрались и гибли, как львы! Но за что? Как странны, как бессмысленны на этой земле судьбы людей, как абсурдны и жестоки законы человечества! И, думая о прошлом, я медленно трогаю коня, — конь, преодолевая дремоту, тихо поднимается по тропе. Ничто не нарушает тишины. Сама тишина звучит забвеньем, и зной осеннего сладкого солнца, кажется, входит в мою грудь. Вдруг на небольшой поляне я вижу в траве плоский ржавый камень. «Стой, мой конь!» При моем приближении в траве зашуршала ящерица. Я слез с коня. Это была очень старая могильная плита, наполовину вросшая в землю. Обломившийся каменный крест лежал тут же. Ни души вокруг, никаких признаков близости людей, — когда, кто, кем здесь погребен? С большим трудом раздвинув бурьян и счистив с плиты коросту желто-зеленого лишая, я читаю обветрившуюся надпись. Эпитафия гласит:

«Один я на чужбине, среди каменистых скал. Ни одной родной души не придет ко мне на могилу и в память мою этих слов не произнесет: «Мир праху твоему, Всеволод».

А сбоку другая, старинными буквами, строгая надпись:

«Здесь покоится прах поручика Апшеронского полка Всеволода Николаевича Грунина, умершего от ран в бою с горцами. 16 августа 1842 года. Покойному было 22 года».

Непонятное вещее дыхание как бы потрясло мою душу. Сто лет тому назад — ровно сто лет — этот русский умный юноша (ибо надпись-то, вероятно, высечена по его завету) погиб здесь в жестокой войне с моими отцами. Мои отцы считали его кровным,

самым смертельным, проклятым врагом, и он также считал их чужими… Но что мне сказать о моих переживаниях? Странная судьба выпала на мою долю — как мне с ней быть? Сын гор, я душой, и мыслями, и всем моим существом русский человек, и без русского языка, без русской среды нет мне в жизни ничего родного.

Я срываю с головы свою шапку, становлюсь на колени перед могилой и шепчу: «Мир праху твоему, Всеволод. Это я, потомок твоих кровных врагов, произношу тебе, как родному: пусть твоя мысль встретится с моей мыслью — они братья. Пусть эта каменная земля, враждовавшая с тобой, не будет тебе жестка, родной мой, пусть она ляжет над тобой мягче перины, пусть будет сон твой мирным, как эта тишина… Твоя молодая кровь, пролитая на этих скалах, впиталась в почву, и ты видишь — взросло новое племя, в жилах моих течет частица и твоей крови, брат мой. Отщепенец ли я? Не знаю! Но все же спасибо, спасибо тебе! Родная душа пришла на могилу, и, как видишь, на твоем русском языке говорит она тебе: «Мир праху твоему, Всеволод». И за себя и за своих предков… Спи спокойно!

…Как странны, как бессмысленны судьбы людские, но зато закономерны судьбы народов».

И новелле этой суждено было стать его собственной эпитафией.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЭФФЕНДИ КАПИЕВА

1909, 13 марта — У Айшат и Мансура Капиевых родился третий ребенок — сын Эффенди.

1918–1919 — Семья Капиевых переезжает из Аргаки в Буйнакск (б. Темир-хан-Шура).

1923 — Эффенди поступает учиться в Дагестанский педагогический техникум-интернат в Буйнакске.

1928, осень — Окончив восьмилетнюю школу в Буйнакске, едет учителем в аул Аксай.

1930 — Поездка в Ленинград.

1931 — Работает в Махачкале; избран ответственным секретарем Дагестанской ассоциации пролетарских писателей — ДАПП.

1932 — Составляет сборник «Дагестанские поэты». Едет в Москву на пленум Оргкомитета ССП.

1934 — Составляет «Дагестанскую антологию».

1935, осень — Уезжает из Дагестана. Работает в Пятигорске в газете «Молодой ленинец».

1935–1937 — Работает вместе с Сулейманом Стальским. Пишет очерки и статьи о народных поэтах. Переводит песни Батырая.

1938, 16 августа — Родился сын Рустем.

1938–1940 — Годы работы над «Поэтом».

1940 — Выходит «Резьба по камню».

1941, весна — журнал «Молодая гвардия» печатает новеллы «Поэта».

1942, январь — Выезжает на фронт.

1942, август — Отступает вместе с армией от Пятигорска к Махачкале.

1942, ноябрь — Выезжает на фронт в качестве корреспондента «Дагестанской правды».

1943, июнь — август — Лежит в госпитале.

1943, осень — Живет в Пятигорске

1944, 21 января — Ложится в госпиталь.

1944, 27 января — Скончался после операции в возрасте 34 лет.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Э. Капиев, Разговор о поэзии. Рассказы. М., «Правда», 1940.

Э. Капиев, Резьба по камню. М., «Советский писатель», 1940.

Э. Капиев, Фронтовые очерки. Махачкала, 1944.

Э. Капиев, Поэт. Кн. I. Ставрополь, 1944; кн. II. Ставрополь, 1944.

Э. Капиев, Поэт. М., ГИХЛ, 1945.

Э. Капиев, Избранное. Махачкала, 1946.

Э. Капиев, Записные книжки. М, «Советский писатель», 1956.

Э. Капиев, Неизданное. (Сост., вступит, статья и примеч. Н. Капиевой). Махачкала, 1959.

Э. Капиев, И&бранное. М., Гослитиздат, 1959.

Э. Капиев, Избранное. М., Гослитиздат, 1966.

А. Колосков, Эффенди Капиев. Ставрополь, 1946.

К. Султанов, Поэты Дагестана. Махачкала, 1959.

А. Ф. Назаревич, В мире горской народной сказки. Дагестанские тетради. Махачкала, 1962.

Х. Тамадаева, Эффенди Капиев. Жизнь и творчество. Махачкала, 1962.

А. Г. Гусейнаев и Э. Ю. Кассиев, Очерки лакской советской литературы, Махачкала, 1964.

И. Крамов, Эффенди Капиев. М., Гослитиздат, 1964.

Н. Капиева, Жизнь, прожитая набело. О творчестве Эффенди Капиева. М., «Советский писатель», 1969.

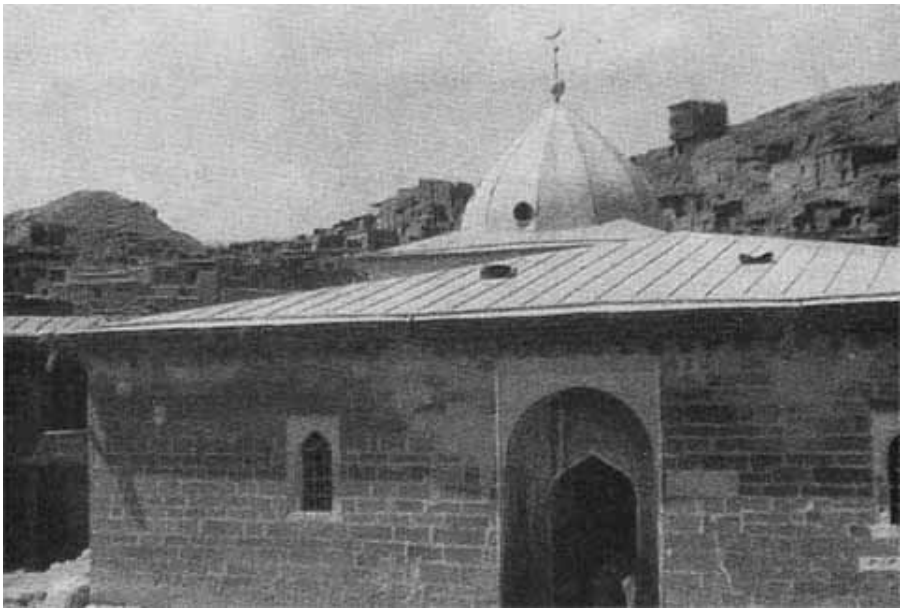
В работе над книгой использованы материалы личного архива Э. Капиева, рукописного отдела ДАГНИИЯЛ, не публиковавшиеся прежде письма и фотодокументы из частных архивов, а также воспоминания родных и друзей Эффенди Капиева.

Пользуюсь возможностью выразить живейшую свою признательность всем, кто способствовал моей работе, — А. И. Гаджиеву, Г. М. Джалаловой, Б. М. Капиевой, А. Ф. Лазаревичу, Г. Ф. Фатуевой, С. О. Хан-Магомедову, Ю. Хаппалаеву, А. А. Шарифу, а также сотрудникам ДАГНИИЯЛ в Махачкале и землякам писателя — жителям Кумуха, — дружески помогавшим мне во время поездок по Дагестану.

Особенная благодарность Н. Капиевой, которая дала мне возможность ознакомиться с рукописями писателя и помогла понять многие обстоятельства его жизни и черты его личности.

Иллюстрации

Аул Кумух. Фотография 1900-х гг.



Мечеть в Кумухе (одно из древнейших сооружений в горных

аулах Дагестана).

Мустафа Гаджиев, Эффенди Капиев и Абакар Гаджиев после окончания школы. Махачкала, 1928 г.

Аул Куба.

А. Гаджиев, А. Матвеев, Э. Капиев.

Аул Хурукра.

Э. Капиев и А. Гаджиев. Махачкала, 1931 г.

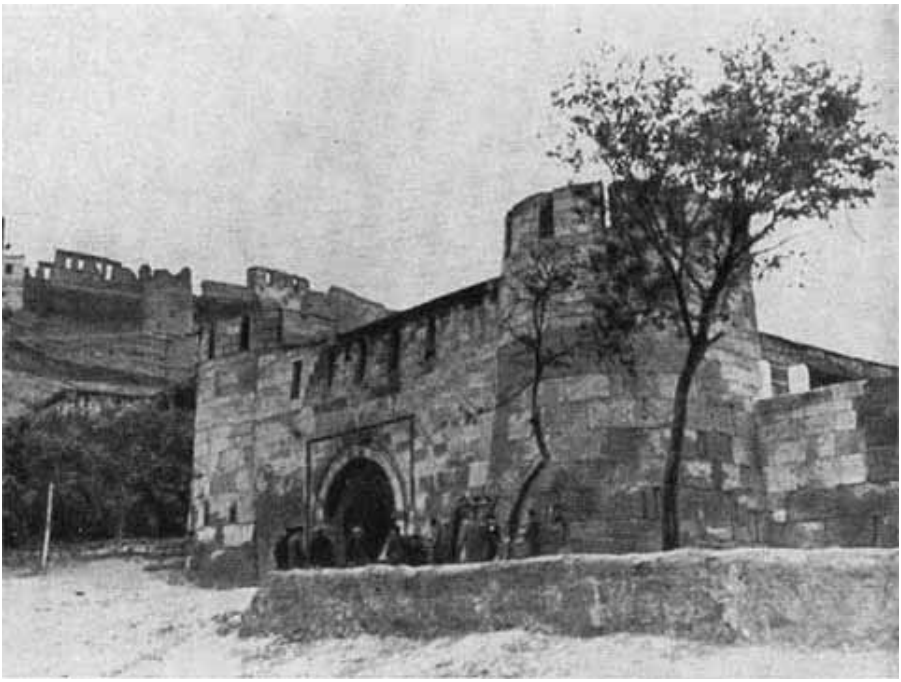
Э. Капиев. 1930-е гг.

Горное ущелье в южном Дагестане.

Аул Кани.

Базар в Касумкенте.

Ворота Орта-Капы в южной крепостной стене города Дербента.



Ворота Баят-Капы в южной крепостной стене города Дербента.

Жилой дом в ауле Маза.

Аул Хозрех. Старое кладбище.

Пир (мавзолей) в ауле Хозрех.

Минарет.

Старая часть аула Кочхюр.

Мост в ауле Ахты.

Минарег в ауле Хив.

Резной камень.

Э. Капиев и В. Луговской. 1934 г.

Сулейман Стальский.

Первый съезд писателей Дагестана. 1934 г. *В первом ряду третий слева* — Э. Капиев; *во втором пятая справа* — Н. Капиева.

Э. Капиев и Абдулла Магомедов. 1934 г.

Улица Оскара (ныне Капиева) в Махачкале, где в 1932–1935 гг. жил Э. Капиев.

Гамзат Цадаса и Э. Капиев. 1930-е гг.

Э. Капиев.

Э. Капиев.

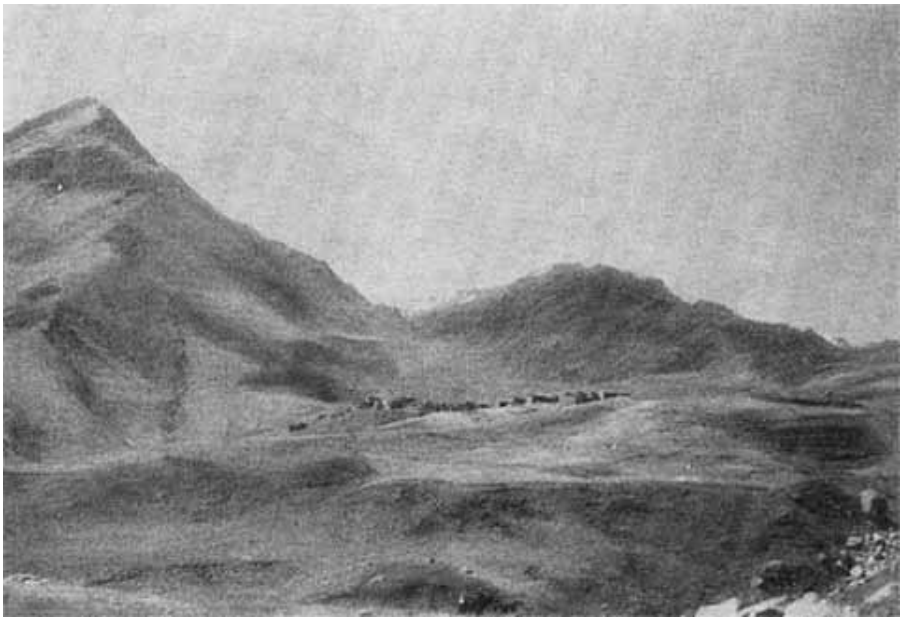
Обложка книги «Поэт» работы художника В. Лакова.

Э. Капиев и Р. Фатуев. Москва, весна 1936 г.

Иллюстрация (Сулейман и Габиб) из книги «Поэт» работы Н. Лакова.

Эскиз обложки «Поэта» работы Э. Капиева.

Э. Капиев. Пятигорск, март 1941 г.



Горный Дагестан.

Э. Капиев. Буйнакск, конец сентября 1942 г.

notes

Примечания

1

Место в ауле, где собираются по вечерам мужчины. Одно-два длинных бревна служат обычно сиденьями.

2

Так сам он впоследствии перевел эту песню.

3

Лакское обращение к жене.

4

Мир, общество.

5

Чавуш, или *чауш*, — помощник тамады; палка — знак его власти.

Иди сюда! *(кумыкское)*.

7

Почтительное обращение к старшему — родственнику или близкому.

8

Когда потом показалось ему, что письмо это пропало, он писал, обеспокоенный: «Больше всего мне жаль этого письма, ибо описания пятигорской весны и моих переживаний там были впору какому-нибудь Пришвину (чтобы не сказать Тургеневу), но никак не ниже…»

Так восклицают, чтобы «не сглазить» чье-то благосостояние.

10

Шемаха была захвачена лакским правителем Чулак-Сурхаем в начале XVIII века и с тех пор известна была дагестанцам как богатая область.

11

См. об этом в кн.: *Л. Соколова*, Дагестан в русской советской литературе. Махачкала, 1963, стр. 17.

12

Донгуз — свинья.

13

Волк в горском эцосе — символ бесстрашного героя.